
L'EDUCATION
MUSICALE
FÉVRIER 1964
105
REVUE MENSUELLE

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 2,50.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

---

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année - N° 105 1er Février 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris - 5e - ODEon 24-10

EDITORIAL

On trouvera en ce numéro trois importants articles concernant l'Education Musicale dans les Ecoles Normales et la formation musicale des maîtres de C.E.G.

Voilà un problème non encore résolu, loin s'en faut.

Pressé par le temps, car on n'a pas su prévoir, on a improvisé de la façon la plus anarchique qui soit une formation accélérée des maîtres : en quelques jours, on fabrique des musiciens, des professeurs — c'est aberrant !! — .

Marqués du sceau de l'expérience, du dévouement à la cause de l'éducation, cette éducation culturelle trop absente de l'enseignement général, ces articles émanent de Professeurs d'Ecole Normale : Mlle Dhuin, MM. Lenoble et Gros.

Faisant suite à d'autres articles sur le même sujet, ceux-ci alimentent un dossier.

Ces articles apportent à un dossier déjà constitué une précieuse, utile documentation.

Les supérieurs qui décident de l'instruction et de l'éducation de la jeunesse française voudront-ils tenir compte de cette documentation constructive ?

Voudront-ils songer aussi que dans un plus ou moins proche avenir la question des loisirs de la population se posera avec gravité.

La vulgarité semble s'installer confortablement — voyez pour cela les programmes de radio et de télévision, écoutez certaines émissions — on s'en donne à cœur joie. Tout ce qui peut être intéressant, enrichissant est relégué aux heures les moins propices à l'écoute, pour les jeunes surtout.

On répond à cela que les programmes sont établis pour satisfaire au plus grand nombre.

Avec ce système on risque d'aller d'abêtissements en abêtissements.

Mais, au fait, puisque là on se montre si empressé à répondre aux demandes du public, pourquoi, ailleurs, ne se montrerait-on pas aussi empressé à répondre aux besoins d'une autre partie de la population : la jeunesse. Elle a besoin de culture, qu'on la lui donne.

●

Plusieurs abonnés nous ont fait part de la non-réception du supplément iconographique de Janvier ; ils ont reçu le numéro 104 sans ce supplément.

La raison en est simple : leur souscription à ce Supplément nous est parvenue après l'expédition du numéro 104.

Chacun doit avoir obtenu satisfaction maintenant.

B. Bartok : DEUXIÈME CONCERTO

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV

Dernier mouvement.

Il s'apparente à la forme rondo. Une très grande souplesse dans le rythme est assurée par l'utilisation alternée de la mesure à 3/2 et à 2/4 dans les différentes parties enchaînées et reliées par des allargandos et accélerandos.

On remarquera l'influence que Bartok a subi l'influence du folklore arabe. En 1913, Bartok est à Biskra. En 1932, il participe comme l'un des plus éminents éthnomusicologues du monde au Congrès de Musique arabe du Caire. Comme dans les danses, il y a le motif initial d'où découle la suite de la mélodie par répétition et adjonction d'autres cellules mélodiques.

Ce refrain R réapparait entrecoupé par les couplets où sont récapitulés les éléments utilisés dans le 1er mouvement.

Le plan se présentera donc comme suit :

— Introduction de 3 mesures :

Refrain à 4.

Couplet à 45.

Refrain à 74.

Couplet à 93.

Refrain à 144.

Couplet à 162.

Menovivo à 195.

Refrain à 207.

Couplet à 255 et courte coda.

Le refrain apparait dans des tons différents selon la disposition des tierces mineures superposées (6) (32) (73) (138) (207), quant aux couplets, ils sont déterminés par A_1, A'_1, G, B.

L'Introduction s'établit sur trois mesures aboutissant sur ré et aussitôt les timbales préparent le soubassement du piano qui énonce le thème R noire = 188. *Rupture à 45* où apparait A^1 présenté en triolets de croches marqués de sf, répartis sur les 7e 11e, 14e à 18e de la série. Un motif d'inspiration folklorique sur un rythme d'anapeste s'interpose dans le premier tempo à 150 = noire.

A 66, un fugato aux cors et aux trombones présente A également découpé en triolets tandis que le motif folklorique poursuit inlassablement sa ronde naïve et enfantine de deux croches, noire (la sol mi ré).

A 74, en fa, réexposition du refrain.

A 94, le deuxième couplet emprunte à A'^1 son dessin transformé lui aussi en triolets. On notera que la tierce joue ici aussi un rôle important. Bartok représente la tierce mineure par le chiffre 3, la quarte juste par 5 (en demi-tons), la sixte mineure par 8 et l'octave augmente par 13 — 3, 5, 8, 13 s'inscrivent dans la série de Fibonacci (5). Le rôle mélodique de la tierce mineure est dans le concerto, naturel. Une quarte et une tierce mineure superposées donneront 8. — De même, on remarquera au début du deuxième mouvement que la quinte (7) correspond à la somme des mesures 3/4 4/4. Au troisième mouvement, Bartok emploie spécialement les triolets dans les mesures à trois temps, les groupes de deux croches dans les mesures à deux temps. Quel souci du Nombre ! A la mesure 62 du 1er mouvement, un accord pourrait être ainsi noté 3 - 8 qui se résoud sur 3 - 5. L'accord mi sol do mi ayant une tierce majeure et une tierce mineure suit la proportion 8 - 5 - 3.

A 138, le refrain réapparaît mais sous un aspect assez différent. Le rythme est plus heurté au piano qui présente le motif G sur 5 notes.

Le troisième couplet se termine par une fanfare avec des entrées qui « claquent » successivement aux trombones, aux cors et aux trompettes.

A 207, R percuté en do dièze avec la grosse caisse : le piano martèle le refrain qui annonce le retour de B comme dans le premier mouvement à 74.

C'est en quelque sorte la cadence, cadence singulière comme celle du premier mouvement. Là A était utilisé ici c'est le refrain R. Les timbales rentrent à 230 et un dialogue s'établit entre le piano et les cordes.

A 255, le quatrième couplet Presto avec un chromatisme plus serré comme dans la section centrale du deuxième mouvement.

A 275, B réapparait transformé. Une première entrée se dégage aux alti, puis une réponse au second violon, une troisième entrée à la flûte, une nouvelle réponse aux premiers violons, tandis qu'au piano se déroule un trait continu de croches. Après un calmandosi, le thème A est présenté en arpège au piano ; l'intrada revient en force à 304 en sol dans le mouvement initial, tandis qu'au piano, à 310, les accords parfaits grimpent par degrés conjoints avec de fréquents changements de mesures à 2/4 et à 3/4.

Le concerto se termine dans l'allégresse, gardant jusqu'à la fin une vie intense. Viktor Papp avait parlé d'œuvre « exagérée et extrême » à son sujet. Pour Serge Moreux, il s'agit d'un « compromis », cet ouvrage ayant été composé à une période de la vie du musicien, en proie alors à une crise que beaucoup de compositeurs ont cherché à surmonter. Bartok veut se libérer de la « tentation » dodécaphonique » et y réussit. Son écriture prend, vers les années 1920, 1930, un aspect contrapuntique plus fortement mis en évidence.
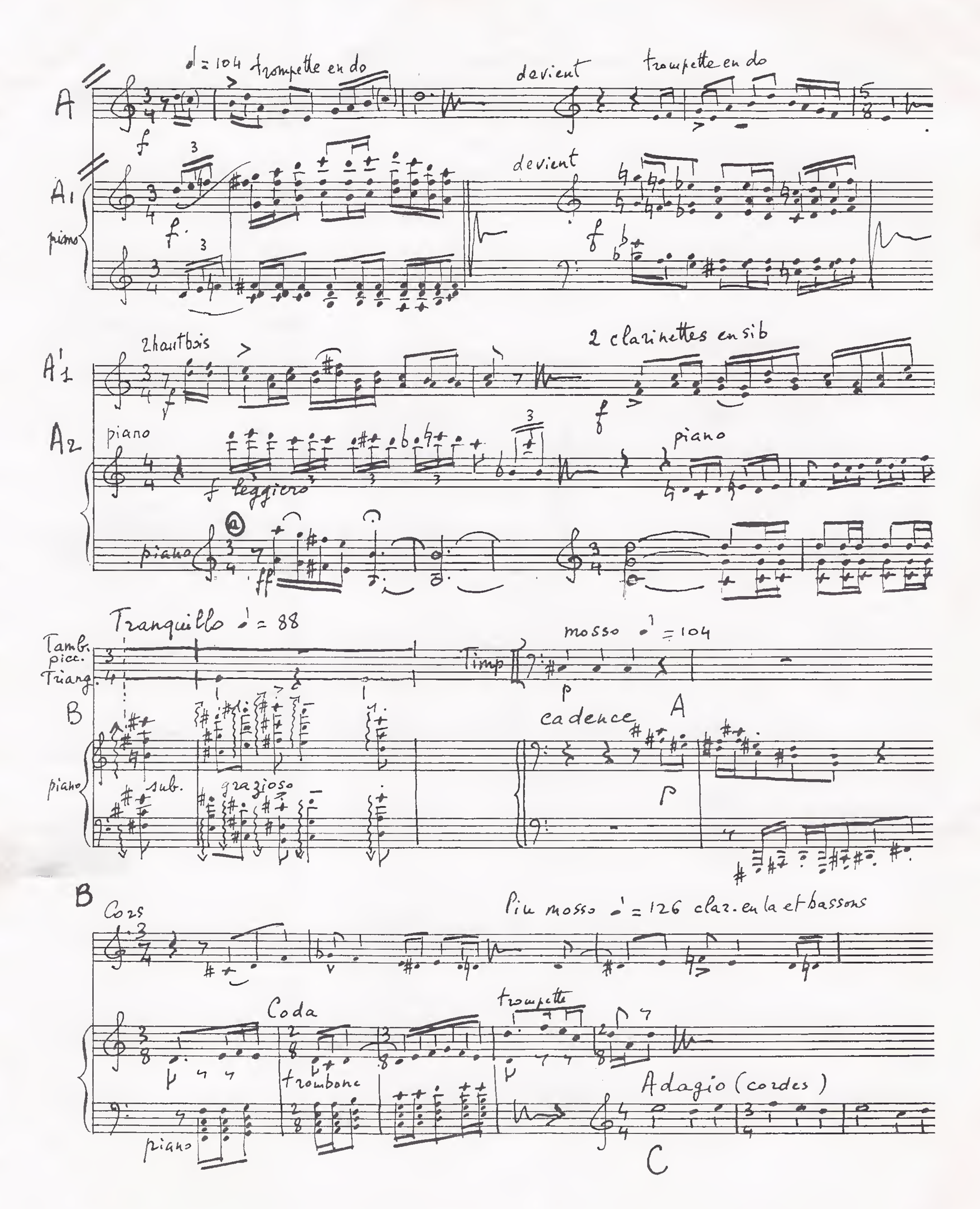
Le cinquième quatuor de 1934 est généralement considéré comme un chef-d'œuvre. En 1936, c'est la musique pour cordes, percussion et celesta. Le concerto de 1931 trouve aussi sa force vitale dans la percussion. Les œuvres concertantes sont nombreuses depuis les deux portraits 1907-1908, les deux Rapsodies de violon, la Rapsodie pour piano et orchestre, jusqu'aux concertos pour violon et celui pour alto.

La personnalité de Bartok s'affirme dans une œuvre où il peut se montrer non seulement maître de son instrument, mais aussi de la forme qu'il conduit d'un bout à l'autre avec une rare lucidité.

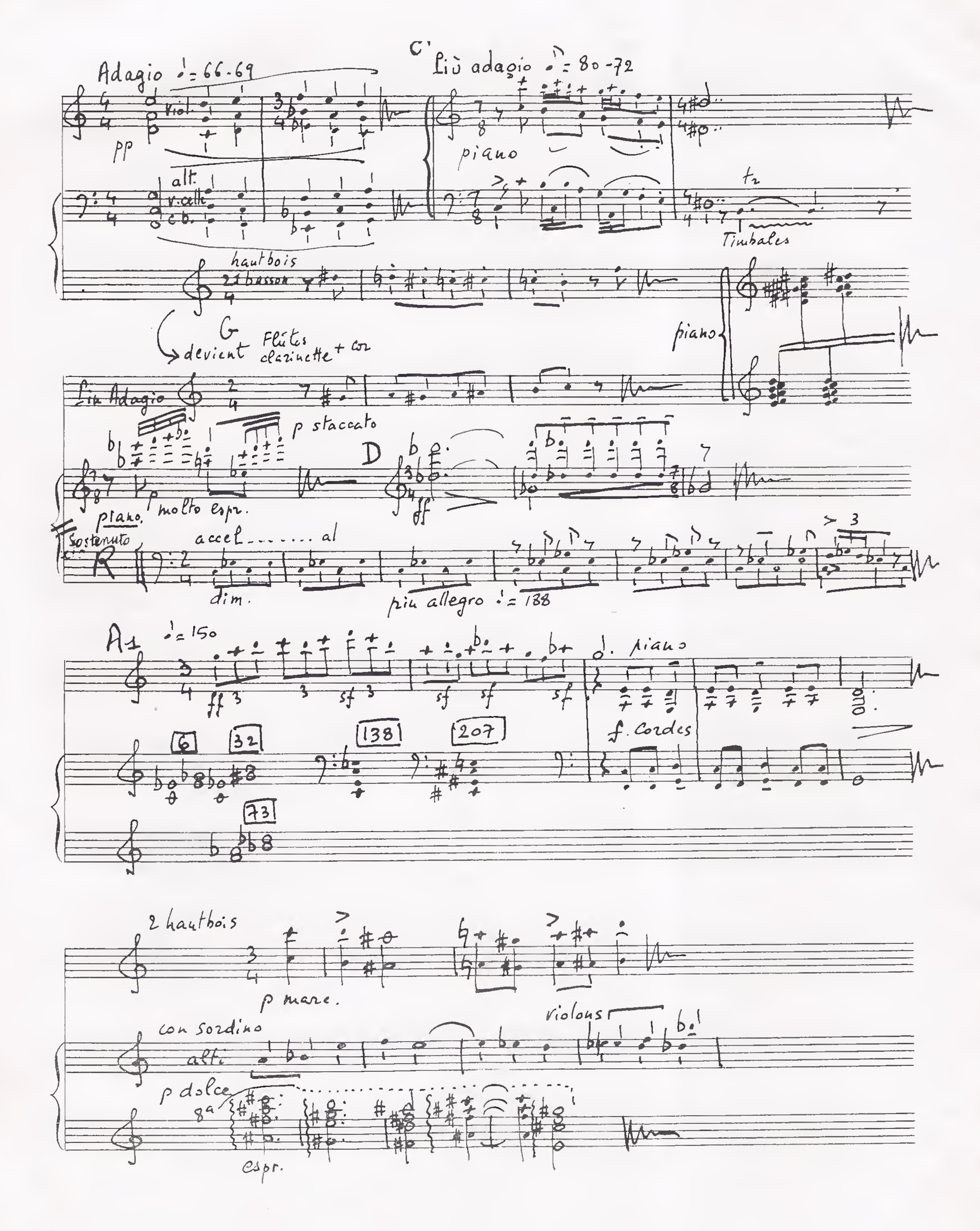
---

(5) La Série de Fibonacci où chaque terme est égal à la somme des deux termes immédiatement précédents, 0, 1, 1, 2, 3, 5, etc...

(6) Voir « E.M. » n° 104, p. 4/100.



A
♩= 104 trompette en do
f
deviant
trompette en do
A1
piano
f
deviant
f
A'1
2 hautbois
2 clarinettes en sib
f
A2
piano
f leggiero
piano
piano
ff
Tranquillo ♩. = 88
Tamb. picc.
Triang.
Timp
mosso ♩. = 104
p
B
cadence
A
piano
sub.
grazioso
p
B
Cors
Piu mosso ♩. = 126 clar. en la et bassons
Coda
trompette
trombone
piano
Adagio (cordes)
C



Adagio ♩. = 66-69
C'
Più adagio ♪. = 80-72
viol.
pp
piano
alt.
v.celle
c.b.
tr
Timbales
hautbois
2 1 basson
G
devient
Flûtes
clarinette + cor
piano
Più Adagio
p staccato
D
piano.
molto espr.
ff
Sostenuto
R
accel....... al
dim.
più allegro ♩. = 138
A1
♩. = 150
ff
sf
piano
f. Cordes
6
32
138
207
73
2 hautbois
p marc.
violons
con sordino
alti
p dolce
8a
espr.

L'Éducation Musicale à l'École Normale

par Mlle DHUIN
Professeur d'E.M. à l'Ecole Normale de Rouen

Dans notre première chronique, nous considérions les problèmes particuliers que pouvait présenter chaque classe de l'Ecole Normale. Celle-ci s'occupera des aspects généraux intéressants l'ensemble des élèves.

La partie artistique et spectaculaire de notre enseignement est incontestablement le chant choral. Les élèves trouvent dans cette activité l'utilisation de la technique musicale acquise à l'école ; elle est le seul reflet de notre action qui soit perceptible hors de la classe. Pour ces raisons d'ordre divers, devons-nous y attacher une grande importance. Or, nul milieu scolaire n'est plus favorable que l'Ecole Normale à l'épanouissement d'une chorale. Les élèves sont, pour la plupart, sortis de la période incertaine de la mue et la voix a encore toute sa fraîcheur chez les filles, toute sa vigueur chez les garçons. D'autre part, les années si riches durant lesquelles l'enfant se transforme en adulte, le normalien doit les vivre en vase clos, il subit la monotonie et la lourde régularité de l'internat ; il a toutes ses pensées canalisées vers des fins utilitaires : le Baccalauréat et le Certificat de fin d'Etudes Normales. Quelle splendide évasion, alors, que le chant choral à l'occasion duquel toutes les composantes de son être vont s'harmoniser ! Et son plaisir se trouvera décuplé lorsque normaliens et normaliennes seront réunis pour l'exécution de chœurs mixtes, ceux-ci représentant le mode de réalisation le plus fréquent et le plus riche des grandes œuvres chorales. Deux conceptions de « la chorale » coexistent dans les Ecoles Normales : elle peut être obligatoire pour tous les élèves ou s'adresser à une sélection. Dans le premier cas, les résultats peuvent rarement être d'une qualité musicale excellente : il faut évidemment adapter le choix des œuvres à l'importance numérique des exécutants et aux moyens limités de la majorité. Si la sélection est de beaucoup préférable sur le plan artistique, elle introduit une inégalité dans le nombre d'heures d'étude des normaliens, dont la journée se trouve strictement limitée par les heures fixes du lever et du coucher, alors que le travail des élèves est lui, pratiquement illimité. Quoi qu'il en soit, dans ce domaine si particulier qui doit avoir des prolongements extra-scolaires puisque la chorale doit pouvoir se manifester, l'intérêt que lui porte le chef de l'établissement est primordial ; qu'il laisse son professeur d'Education Musicale prendre les initiatives opportunes, c'est une nécessité.

Parlons maintenant des réalisations instrumentales. L'élément féminin fournit essentiellement des pianistes, dans la proportion assez restreinte d'une ou deux élèves par classe et d'un niveau dépassant rarement le premier volume des classiques favoris. La musique d'ensemble est, dans ce cas, impossible à envisager. Par contre, les quatre promotions de jeunes gens nous offrent un éventail de musiciens pratiquant les instruments à cordes (violon, parfois violoncelle) et les instruments à vent (clarinette, flûte, saxophone, trombone). L'on trouve également quelques adeptes de la guitare et de l'accordéon ! Malheureusement, ces jeunes talents se trouvent très tôt détournés de la musique classique en faveur d'activités moins nobles, mais plus lucratives : l'orchestre de bal. Les répétitions entre élèves ont lieu après le dîner, moment favorable à la détente, mais que ne pourrait utiliser (sauf exception) le professeur d'Education Musicale. Cependant, des ensembles instrumentaux existent certainement dans plusieurs Ecoles Normales, et qui pratiquent une musique digne de ce nom.

Par ailleurs, les élèves mélomanes peuvent former un club se réunissant pour écouter des enregistrements. Les problèmes concernant le local et le matériel ne manquent pas de se poser résolus plus ou moins bien suivant les circonstances diverses.

Ces trois activités considérées : chorale, orchestre, cercle d'auditeurs réalisées imparfaitement ou détournées de leur but faute de direction compétente suivie, devraient constituer l'essentiel de notre tâche. Chaque élève devrait être libre de choisir l'une ou plusieurs de ces sections auxquelles s'adjoindrait un cours de solfège réparti en deux ou trois divisions, correspondant d'un niveau réel et non à une progression purement théorique suivant les classes Il est évident que des problèmes d'emploi du temps fort sérieux se poseraient, mais, il n'est sûrement pas impossible de libérer toutes les classes un après-midi par semaine et de le consacrer aux activités artistiques. Nous avons précédemment suggéré quelques palliatifs à l'hétérogénéité des classes : ils restent valables dans le cadre traditionnel, mais, l'organisation en cercles d'études nous semble encore bien préférable. Le seul inconvénient réside dans le fait qu'il ne dépend pas uniquement de nous d'instaurer cet ordre nouveau.

Revenant à des réalités assez consolantes, constatons que la possibilité de s'intéresser à la musique et d'en étudier un aspect de façon approfondie est offerte aux élèves-maîtres de Formation Professionnelle. En effet, il leur est loisible de choisir un sujet d'ordre musical pour leur monographie de fin d'études. Le folklore, les instruments, les formes musicales, les compositeurs, les rapports entre la musique et la littérature ou les arts plastiques, tels sont les sujets qui sont traités et sous des aspects fort divers. La valeur du travail personnel ainsi fourni est encore une preuve éclatante des résultats qu'il est permis d'obtenir dans une activité librement choisie.

Nous terminerons cette vue d'ensemble par quelques considérations sur un problème d'actualité : celui de la préparation à l'option musique des élèves-maîtres candidats aux C.E.G. L'organisation générale de leurs études a été exposée par M. Lenoble dans le numéro de février 1963 de notre revue. Nous partageons son opinion en ce qui concerne l'insuffisance de leur formation musicale. Cependant, nous pensons comme M. Poupinel l'a exprimé (numéro de mai 1963), qu'il n'est guère possible de préparer parallèlement un Certificat de licence et un examen de Musique du niveau du Concours d'entrée aux Classes du C.A.E.M. Il faut penser qu'aux cours en Faculté et à l'Ecole Normale s'ajoutent des stages pédagogiques, que les dites écoles normales sont souvent excentrées et que les étudiants ne sont pas toujours internes dans l'établissement dont ils suivent les cours. Ces déplacements constituent une perte de temps parfois considérable. Pourtant, nous n'oserions souhaiter avec notre collègue de Quimper, une spécialisation dans les matières à option, car nous ne la croyons pas réalisable. Si nous en jugeons d'après les dons et les dispositions d'esprit de nombreuses générations de normaliens, un très petit nombre d'élèves-maîtres désireraient cette spécialisation et en seraient capables. D'ailleurs, dans l'état actuel des choses, la polyvalence est une nécessite, même si elle n'est pas une solution parfaite. Il nous faut donc renoncer à des ambitions pourtant légitimes, et nous contenter d'inculquer aux candidats de solides notions de solfège et de leur donner une formation essentiellement pratique. Il nous est toujours permis de leur ouvrir des horizons et de leur fournir une vaste documentation à laquelle ils pourront se référer pour la préparation de leurs cours. En ce qui nous concerne, nous regrettons de n'avoir pu jusqu'à présent informer les candidats avant qu'ils choisissent leur option. Ils ne savent pas, en général, ce dont ils sont capables, ni ce que l'on exige d'eux ni encore ce que nos cours leur apporteront. Or, il faut reconnaitre que pour certains d'entre eux, la musique recèle une grande part d'inconnu, et que beaucoup redoutent davantage dans les épreuves pratique du Certificat d'Aptitude Pédagogique, la leçon de musique que la leçon de dessin. Aussi, un examen des possibilités de chacun par les professeurs enseignant les matières à option, et un échange de vue entre eux nous semble indispensable.

Pour conclure ces généralités, disons que la formation musicale des élèves-maîtres pourrait être passionnante, qu'il existe chez les normaliens des éléments de valeur dont le développement artistique est entravé par la gangue des réfractaires de toute nature ; qu'enfin, il est grand temps d'opposer à certaines vagues inquiétantes, l'un des plus sûrs moyens d'affinement et d'élévation qui soient : la vraie Musique.

TRIBUNE LIBRE.

L'Enseignement de la Musique dans les C.E.G.

Mlle GOEAU,
Professeur d'Education Musicale à G.,
à M. le Directeur de l'« E. M. » :

« *Monsieur,*

« *J'ai lu avec beaucoup d'intérêt les articles au sujet de « la formation des maîtres enseignant l'éducation musicale « dans les C.E.G.*

« *Etant donné que les quatre années d'éducation musicale « obligatoire (6e, 5e, 4e et 3e) existent aussi bien dans les « C.E.G. que dans les lycées, il me paraît injuste, pour des « raisons souvent purement géographiques, de ne pas donner « à tous, dès la 6e, des professeurs qualifiés, c'est-à-dire, « avec le C.A.E.M. complet.*

« *Je pense que l'institution d'un C.A.P. d'éducation mu- « sicale pour les professeurs des C.E.G. serait une grave erreur. « Par contre, un tel C.A.P. serait désirable pour les maîtres « qui enseignent la musique dans les écoles* primaires. *Quant « au premier cycle du secondaire, espérons que, dans l'avenir, « l'éducation musicale ne sera confiée qu'à des professeurs « ou, au moins, à des maîtres et des maîtresses auxiliaires « (C.A.E.M. 1er partie), qu'il s'agisse d'un lycée ou d'un « C.E.G. Le lycée où j'exerce accueille chaque année en classe « de 2de d'excellents élèves sortant d'un C.E.G. Il est malheu- « reux de constater que leur éducation musicale a souvent « été totalement négligée.*

« *Au lieu de vouloir baisser le niveau, pourquoi ne créerait- « on pas un concours d'agrégagtion d'éducation musicale per- « mettant accès aux postes dans les grandes villes et dans « les écoles normales d'instituteurs ?*

« *Je vous serais reconnaissante de bien vouloir faire par- « venir ces opinions à mes collègues. En ce qui concerne G..., « la question est résolue par la création d'un nouvel établis- « sement polyvalent. Mon emploi du temps cette année « comprend les classes du lycée, celles du C.E.G. et celles « du C.E.T. de jeunes filles. Le problème est d'ailleurs celui « des C.E.G. dans l'ensemble. Beaucoup d'entre eux, dans ce « département, auraient bientôt assez d'élèves capables de « poursuivre leurs études jusqu'au baccalauréat pour justifier « la création de classes du second cycle. A ce moment-là, « on serait bien obligé de rompre les barrières entre le pri- « maire et le secondaire en leur accordant des professeurs.*

« *Veuillez agréer.*

GOEAU.

Réponse de M. LENOBLE :

Le point de vue exprimé par Mlle Goëau témoigne des meilleures intentions et s'inscrit dans un courant de pensée fréquent chez nos collègues. Cette façon de voir m'invite pourtant à plusieurs réserves que je voudrais développer ici.

A une époque où l'on manque de maîtres, et même lorsque les difficultés de recrutement seront oubliées, est-il raisonnable de demander pour toutes les classes la qualité de certifié, voire d'agrégé, à moins de « brader » le titre ? N'est-il pas plus sensé de considérer le 1er cycle comme une transition entre l'Enseignement élémentaire (un seul maître) et le 2e cycle (de nombreux maîtres spécialisés), c'est-à-dire d'encourager un professorat du type CAP-CEG, plus accessible à beaucoup d'esprits que les actuels CAPES et Agrégation, trop canalisés, et, peut-être, par cet excès de spécialisation, un peu trop éloignés de la pédagogie quotidienne (d'autres diraient terre à terre) ?

Je sens gronder les foudres des laudateurs de ces diplômes. Je crois pourtant n'avoir pas tout à fait tort, surtout en ce qui concerne l'Education Musicale. Interrogeons-nous honnêtement sur le niveau de notre enseignement ; appelons niveau d'une classe, par exemple, celui de l'exercice où les 3/4 de l'effectif mériteraient au moins la note 10/20. A mon avis, je ne pense pas que l'on soit en droit de le comparer à celui atteint dans les disciplines intellectuelles bénéficiant d'horaires plus larges, du travail à la maison, de sanctions aux examens. Qui démentira que l'épreuve musicale du baccalauréat est réussie par des élèves dont les 9/10e ont étudié la musique hors de l'école ? Nous sanctionnons le conservatoire ou le professeur de piano !

C'est là qu'est le problème, en une remise en place de l'Education Musicale dans l'Université ; les parchemins viendront lorsque les fonctions auront été définies à tous les niveaux. Il y a beaucoup à réfléchir, beaucoup à expérimenter, pour savoir les besoins et les possibilités de chaque âge ; une psychopédagogie de l'E.M. est à développer ; il y a beaucoup de précautions à prendre pour diriger certains éléments vers un métier musical : une atmosphère de culture à maintenir ici, à créer ailleurs, pour encourager les amateurs : un cloisonnement à abattre entre les Beaux-Arts et nous : un rajeunissement, bref, de bien des idées.

Je m'éloigne, en apparence, de la lettre de notre collègue : c'est que rien ne sera résolu si le mal n'est pris à sa racine. Il faut d'abord s'entendre sur une doctrine. La mienne est simple : je puis avoir tort, mon esprit peut être faussé : je vous la livre tout de même en souhaitant vos réactions.

Ecoles Maternelles

Formation sensorielle (certaines E.M. sont sûrement parmi les endroits de l'Université où l'on fait le mieux la musique).

Enseignement élémentaire

Etude des signes, chants, audition.

Lycées et Collèges

Pendant deux ans, affermissement des connaissances, observation des aptitudes.

Puis option conduisant vers des épreuves d'examens, pour les plus doués.

Pour les autres, enseignement d'information, à petit horaire, fondé sur l'audition et le chant.

Divers degrés de qualification pour les maîtres trouveraient alors leur place :

Ecoles Maternelles

Institutrices ayant fait un stage de formation professionnelle orienté vers cet enseignement si particulier.

Enseignement élémentaire

Renonçant à tout demander à l'instituteur (les trajets se font plus vite qu'en 1880), les enseignements dits « spéciaux » seraient confiés à des maîtres itinérants ayant reçu une formation appropriée. Ces maîtres animeraient les œuvres laïques, où le manque de cadres est criant.

Lycées et Collèges

L'observation et l'orientation seraient confiés à des professeurs titulaires d'un diplôme du type CAP-CAG, peut-être polyvalent, en tous cas prouvant un niveau de propédeutique. Il n'est pas insensé d'y conduire de bons éléments en trois ans.

L'option serait confiée à des certifiés, l'enseignement d'information aux certifiés et aux professeurs du 1er Cycle.

Une agrégation verrait sa place dans les classes d'option au niveau du Baccalauréat, et dans les propédeutiques (formation des itinérants et des professeurs du 1er cycle, préparation à La Fontaine).

Toutes facilités devraient être offertes pour monter d'un grade à l'autre, sans opposer la barrière du baccalauréat aux musiciens professionnels présentant des garanties intellectuelles suffisantes (cela s'appelle promotion du travail ou, pour être à la mode, recyclage).

Le rôle des Ecoles Normales serait alors clair :

— donner à tous les instituteurs des connaissances de base,

— préparer les plus doués à une option musicale,

— assurer la spécialisation des itinérants et former les professeurs du 1er cycle.

Je suis allé au fond de ma pensée : il n'y a aucun risque, tant paraissent utopiques de telles vues. Mais il n'est pas mauvais, de temps à autre, de déraisonner quelque peu.

Et croyez bien, chère collègue, que si tout cela se réalisait, nos vues s'accorderaient.

Jean LENOBLE.

◆ ◆ ◆

Appendice d'ordre réglementaire

Cette année, les options (Dessin, Education Musicale, Education Physique, Travail Manuel) pour l'oral du CAP-CEG sont données à raison de trois heures par semaine (deux heures de cours plus une heure de pédagogie). Ce sera quatre heures l'an prochain. Y sont astreints les candidats normaliens en deux ans de formation professionnelle C.E.G. et les instituteurs soumis cette année à un stage d'un semestre, l'an prochain d'un an. Donc, il y a progrès.

LETTRE DE M. GROS

Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles Normales de Châlons-sur-Marne

Monsieur le Directeur,

Il me semble qu'il y a urgence à parler du problème de la formation des maîtres de C.E.G., d'autant qu'actuellement, on envisage en un certain lieu de supprimer l'épreuve de chant et de solfège au Concours de Recrutement des Elèves-Maîtres dans les Ecoles Normales, et ce, afin « d'alléger » l'oral.

Une telle suppression donnerait bonne conscience à tous ceux que la seule perspective du Concours d'Entrée incitait, lors du troisième trimestre, à faire chanter leurs élèves. Apres une telle suppression, une bonne moitié des classes de C.E.G. cesseraient et de chanter et d'entendre de la musique. Or c'est dans les classes de C.E.G. que se recrutent la plupart de nos élèves-maîtres et élèves-maîtresses.

Je parlerai du département de la Marne que je connais bien. A l'occasion de la journée annuelle des Maîtres de C.E.G. (28 novembre), Monsieur l'Inspecteur de l'Académie de Reims m'avait chargé de faire un exposé et une démonstration sur l'enseignement musical. J'en profitai pour effectuer un sondage auprès de tous les Maîtres qui assurent actuellement l'enseignement de la Musique dans les C.E.G. de la Marne.

Sur les cinquante-deux Maîtres qui répondirent à mon questionnaire, vingt-neuf n'avaient pas choisi de donner cet enseignement. Ils le faisaient uniquement pour compléter leur service, la plupart à contre-cœur, au point que sur ces vingt-neuf Maîtres, vingt et un ne veulent à aucun prix redonner cet enseignement à la rentrée prochaine. Huit d'entre eux auraient pris goût à la musique !

Sur les vingt-trois Maîtres ayant choisi d'assurer le chant dans leur C.E.G., parce-que dévoués, aimant chanter ou jouer d'un instrument, *la plupart déplorent l'insuffisance ou l'inexistence de leur formation pédagogique musicale.* Enseigner la musique semble à certains bien plus difficile qu'enseigner le Français ou les Mathématiques.

C'est à ces Maîtres de bonne volonté qu'il nous faut venir en aide et cela de toute urgence. Le temps nous presse. Bientôt viendra l'année 1967 et le prolongement de la scolarité jusqu'à 16 ans. On risquera alors de retrouver dans les C.E.G. les enfants les moins aptes aux études. Pour eux, il faudra prévoir un plus grand nombre d'heures réservées aux enseignements artistiques. Les cadres nous font actuellement défaut, seront-ils suffisants d'ici quatre ans ?

Pour ce qui est de la Marne, je réponds catégoriquement non. Les Elèves-Maîtres et Elèves-Maîtresses, les Etudiants, issus de la Marne, en continuation d'études au Centre de Formation de futurs Maîtres de C.E.G. de Paris, sont trop peu nombreux pour combler le déficit. Une dizaine d'entre eux suivent actuellement des cours de pédagogie musicale (OPTION MUSIQUE) dans les deux Ecoles Normales de Paris auxquelles ils sont rattachés. Certains d'entre eux ne reviendront pas dans leur département d'origine et je n'aborde point ici le problème de l'insuffisance de cette formation.

Que faire pour ces Maîtres, nombreux et dévoués, qui enseignent déjà la musique, mais *déplorent l'insuffisance de leur culture musicale tout en désirant l'acquérir ?*

Pouvons-nous rester dans l'attente d'une initiative gouvernementale ? ou tenter dès à présent quelque chose sur le plan local ?

Je serais heureux d'apprendre comment d'autres ont peut-être déjà réussi, ailleurs.

Dans la Marne, en liaison avec l'UFOLEA nationale et départementale, un projet précis est à l'étude. L'accueil enthousiaste rencontré auprès de Monsieur le Recteur et Monsieur l'Inspecteur de l'Académie de Reims en permettra la réalisation très rapide. J'espère pourvoir vous en reparler bientôt.

R. GROS,
Professeur d'Education Musicale
dans les E.N. de Châlons-sur-Marne

NOTRE DISCOTHÈQUE

par Dominique MACHUEL

Professeur au Lycée Montaigne,
Critique musical au Guide du Concert

Nous commencerons cette discothèque par une série de disques consacrés à des instruments solistes, et, en premier lieu, par le luth. Paru dans la célèbre et remarquable collection HARMONIA MUNDI, ce disque contient deux suites de JACQUES BITTNER et de THOMAS MACE ; on ne sait presque rien de ces deux musiciens, mais les *Suites* que nous pouvons écouter sont de magnifiques exemples du genre ; la sonorité de l'instrument est très belle, fine et délicate et le jeu de Walter Gerwig d'une grande clarté et d'une musicalité *parfaite* (1).

Faisant suite au luth, voici le clavecin ; la marque MERCURY, dans sa collection « Magie du Son » nous propose « *L'Age d'Or de la musique de clavecin* » avec des œuvres de J.-B. BESARD, L. COUPERIN, A. FRANCISQUE, J.-S. BACH, D. SCARLATTI, FREIXANET, M. ALBENIZ et une série de musiciens anglais, J. BULL, M. PEERSON, W. BYRD et P. PHILIPS. On y trouve des *Branles* des *Sonates*, le *Tombeau de M. de Blancrocher*, diverses pièces pittoresques anglaises qui s'achèvent sur la *Chasse du Roi* de John Bull. L'interprétation de Rafael Puyana est remarquable ; la registration soignée, et intelligemment variée permet de faire bonne connaissance avec l'instrument et ses diverses possibilités sonores, depuis les effets de « tutti » jusqu'aux détails subtils et pittoresques. La notice, due également à Rafael Puyana est très intéressante, précise et concise à la fois (2).

Une fois encore nous louerons sans réserve la production de la firme ARCHIV PRODUKTION qui nous présente l'intégrale des *Suites pour violoncelle seul* de J.-S. BACH par Pierre Fournier. Lorsque l'interprétation de ces œuvres n'est pas recherchée avec un goût musical infaillible, certains passages font facilement penser à des Etudes ; Pierre Fournier évite partout cet écueil ; son jeu est nuancé, le rubato discret et renouvelé, la sonorité merveilleuse ; à notre avis, c'est parfait et conforme à ce que l'on attendait d'un tel artiste (3).

Nous aborderons la série des disques pour piano avec le récital du pianiste anglais John Ogdon. Ce disque est le programme type du récital allant de BACH à LISZT en passant par MOZART, BEETHOVEN, CHOPIN, SCHUMANN et DEBUSSY. John Ogdon est célèbre depuis qu'il remporta, en juin 1962, le Concours International Tchaïkovsky à Moscou. Les interprétations nous ont semblé assez réservées. John Ogdon recherchant plutôt la clarté du jeu et la pureté de la sonorité, mais d'une manière générale le style est bon. VOIX DE SON MAITRE (4).

Nous n'adresserons pas les mêmes compliments au pianiste Robert Riefling qui sur un disque VALOIS joue cinq *Sonates* de HAYDN dans un style très délié et clair certes, mais où l'on souhaiterait découvrir quelques nuances. La sonorité du disque est également assez mate (5).

Et nous terminerons ce groupe des pianistes avec deux disques PHILIPS « TRÉSORS CLASSIQUES » consacrés à CHOPIN et interprétés par Cziffra. Sur le premier, les 14 *Valses* nous révèlent un aspect de Cziffra que l'on ne suppose pas lorsqu'on admire son jeu brillant dans les Rapsodies de Liszt. La délicatesse et le sens du mouvement dont il fait preuve dans ces pages célèbres sont la preuve d'une profonde musicalité. Voilà un excellent disque (6). Sur le second, Cziffra a groupé Six *Polonaises* qu'il considère comme les Grandes Polonaises. Il les interprète avec beaucoup de grandeur et de noblesse, mais également beaucoup de sobriété (7).

Abordant le chapitre de la musique de chambre, nous choisissons un disque de l'excellente collection BARENREITER MUSICAPHON contenant des *Sonates pour flûte à bec et basse continue* de l'Ecole italienne : MARCELLO, VERACINI, VIVALDI et BONONCINI. Pour celui qui aime la délicieuse sonorité de la flûte à bec, et qui est sensible au charme de cette musique très simple et sans prétention, ce disque est à recommander chaleureusement ; il s'impose aussi pour l'usage scolaire car, outre qu'il contient des œuvres claires et simples de structure, il permet de distinguer facilement les sonorités des instruments, la flûte, le clavecin ou la viole de gambe (8).

Les *Pièces de clavecin en concert* de RAMEAU sont plus connues sous le titre et sous la forme des *Concerts en sextuor*, et c'est pourtant le premier titre qui représente la disposition d'origine. Claude Rostand nous l'explique nettement et présente chaque pièce en précisant le sens qu'il faut attribuer aux titres pittoresques dont Rameau les a ornées ; suivant la coutume de la marque CRITÈRE, la notice est indépendante du disque ce qui présente des avantages de manipulation. Les interprètes sont J.-P. Rampal, flûte, Robert Veyron-Lacroix, clavecin et J. Neilz, violoncelle, ce qui est un gage suffisant de qualité musicale (9).

La même marque CRITÈRE se signale à nouveau à notre attention avec un disque de *Quatuors à cordes* consacré à BOCCHERINI et CAMBINI. L'exécution de cette musique détendue et pleine de vie, confiée au Quartuor Carmirelli dont les parisiens connaissent les qualités, est excellente, et incite à recommander ce disque (10).

Pour le *Trio à l'Archiduc* de BEETHOVEN que COLUMBIA nous propose dans la collection PLAISIR MUSICAL, avec David Oïstrakh, violon, Sviatoslav Knoushevitzky, violoncelle et Lev Oborine, piano, nous nous contenterons de dire que ces prestigieux artistes recherchent une interprétation sobre que certains considèreront comme insuffisante pour Beethoven, mais qui est très délicate, pleine de tact et de goût, et nous ajouterons que les sonorités sont merveilleuses (11).

FRANZ BERWALD est un compositeur suédois né en 1796, mort en 1868, considéré aujourd'hui, non seulement comme le plus grand compositeur suédois de l'époque romantique, mais simplement comme un grand compositeur ; il partagea sa vie entre son pays, où il ne fut jamais célèbre, Berlin et Vienne où il put faire apprécier sa musique et mourut très pauvre. Rendons hommage au disque de nous faire connaître un tel musicien dont les œuvres reflètent bien le climat de l'époque qu'il a traversée. Seul Liszt semble avoir remarqué sa personnalité et le considérait comme un compositeur de valeur. Sont enregistrées ici deux œuvres de musique de chambre : un *Septuor* datant de 1829 et un *Quatuor* beaucoup plus récent, écrit entre 1840 et 1849. CYGNUS (12).

BRAHMS écrivit deux *Sonates pour violoncelle et piano*, séparées l'une de l'autre par vingt années. Celle en *mi mineur*, de 1865 et en trois mouvements, est contemporaine du second Sextuor et du Trio avec cor ; c'est une œuvre assez sombre et sereine dans ses deux premiers morceaux, plus violente pour le final. La seconde, en *fa majeur*, de 1886, contemporaine de la Sonate n° 2 pour violon et piano, du Trio en ut mineur et de la quatrième Symphonie est beaucoup plus expansive et plus déchainée ; certains passages débordent le cadre habituel de la musique de chambre. Les interprètes, Noël Lee et Henri Honegger nous offrent une exécution très soignée qui nous parait parfois un peu sage, mais cela vaut souvent mieux que des débordements romantiques non contrôlés. VALOIS (13).

Nous ouvrirons la rubrique musique symphonique avec un ensemble d'œuvres du grand siècle. Certains de ces morceaux ont déjà paru sous diverses étiquettes, mais il est toujours agréable de les retrouver : *Simphonies, Fanfares* et *Carrouzels royaux* de MOURET, LA LANDE, LULLY et CHARPENTIER. Des solistes de grande classe qui font la gloire des « vents » français, le Collegium Musicum de Paris que conduit Roland Douatte confèrent à ce disque une qualité exceptionnelle que ne fait que rehausser une gravure impeccable. CRITÈRE (14).

De la même firme qui, décidément réussit à faire paraître des disques de qualité et présentant un intérêt musical certain, voici deux *Symphonies* de MOZART (K.133 et K.319) et un *Orchestertrio* de J. STAMITZ. Sur le plan musicologique, ce disque est intéressant car il nous fait entendre une œuvre de Stamitz peu connue ; cet Orchestertrio, que l'on peut traduire par Sonate orchestrale, est très vivant et contient tous les caractères du style de l'Ecole de Mannheim. Sur le plan de l'interprétation, il est remarquable car il nous fait entendre un ensemble de 37 musiciens jouant sans chef, l'Orchestre de Chambre de Prague ; les défauts habituellement remarqués dans de tels ensembles sont absolument évités ici, et l'interprétation est d'un dynamisme exceptionnel. De plus, la gravure est d'une clarté parfaite et d'un relief excellent entre les plans sonores. CRITÈRE (15).

De Mozart, passons à BERLIOZ qui composa *Harold en Italie* en 1834 ; l'œuvre fut jouée pour la première fois le 23 novembre de la même année devant une salle, selon les Mémoires de l'auteur, exceptionnellement brillante. Harold en Italie eut du succès et la Marche des Pèlerins fut même redemandée. C'est une Symphonie en quatre parties avec alto principal ; si l'on accepte la légende, elle aurait été demandée à Berlioz par Paganini. Le sujet est emprunté à Childe Harold de Byron ; comme dans la Symphonie Fantastique, une idée fixe parcourt l'œuvre dont les quatre morceaux s'intitulent :

a) Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.

b) Marche de pèlerins chantant la prière du soir.

c) Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.

d) Orgie de brigands. Souvenirs des scènes précédentes.

L'alto solo est ici tenu par Yehudi Menuhin, et l'Orchestre Philharmonia est dirigé par Colin Davis. L'interprétation est très lyrique, mordante et contrastée à souhait. La sonorité du disque est excellente. VOIX DE SON MAITRE (16).

PHILIPS, dans sa collection des « TRÉSORS CLASSIQUES », nous offre une nouvelle version de *Shéhérazade* et du *Capriccio espagnol* de RIMSKY-KORSAKOV, couplés sur le même disque. La direction d'Igor Markévitch à la tête de l'Orchestre Symphonique de Londres se signale par sa clarté, l'ampleur du volume sonore, la beauté des sonorités et la juste place de chaque plan sonore ; ce disque semble tout indiqué, vu ces qualités pour les auditions scolaires (17).

L'Oiseau de feu et *Pétrouchka* sont également des partitions tout à fait « classiques » qu'il n'est plus nécessaire de présenter. Cet enregistrement PHILIPS « TRÉSORS CLASSIQUES » également, est du à Bernard Haitinck pour l'Oiseau de feu et à Hans Rosbaud pour Pétrouchka. Gravure excellente (19).

Au chapitre des Concertos, plus réduit cette fois-ci, deux disques de BRAHMS seulement. Tout d'abord le *Double Concerto pour violon et violoncelle*, composé en 1887, œuvre de construction très libre, mais d'une grande force d'expression. Christian Ferras et Paul Tortelier traduisent son lyrisme généreux avec justesse, tout en mesurant leurs effets sonores ; il nous semble que la sonorité du violoncelle est plus ample que celle du violon, mais d'une façon générale cette exécution traduit bien la vigueur et la plénitude de la musique de Brahms. L'orchestre est conduit par Paul Kletzki, l'un des chefs les plus habiles à conduire la musique du maître de Hambourg. Ce disque est complété par la première *Sonate pour piano et violon* de BEETHOVEN interprétée avec vigueur et entrain par Pierre Barbizet et Christian Ferras. VOIX DE SON MAITRE (19).

Le *premier Concerto pour piano et orchestre* est une œuvre de jeunesse, BRAHMS n'ayant que 21 ans lorsqu'il le commença en 1854. L'atmosphère en est lourde, très austère, ce qui peut s'expliquer par le fait que Brahms en commença la composition au moment où il apprit la folie de Schumann et son internement. Le pianiste Claudio Arrau excelle à donner à l'œuvre sa grandeur profonde et son sentiment intérieur ; nous admirons surtout sa sonorité et la plénitude de son jeu. L'orchestre est dirigé par Carlo Maria Giulini. La sonorité du piano est parfaitement gravée. COLUMBIA (20).

Au chapitre du chant que nous abordons maintenant, deux disques, également, destinés à faire revivre de grandes voix du passé. Friedrich Schorr est un baryton-basse né en 1888 et mort en 1953. Les rôles principaux de son illustre carrière, orientée surtout vers WAGNER, furent Wotan et Hans Sachs. C'est dans ce dernier rôle que ce disque des VOIX ILLUSTRES le fait revivre ; on y entend de larges extraits des *Maîtres Chanteurs*, enregistrés entre 1927 et 1931 avec la participation de quelques-unes des voix les plus remarquables de cette époque : Elisabeth Schumann et Lauritz Melchior. C'est un document d'une rare beauté sur le plan vocal bien sûr, mais aussi pour l'interprétation. La notice retrace d'une façon assez développée la carrière de cette illustre voix (21).

Le ténor Max Lorenz s'est également spécialisé dans le répertoire wagnérien ; c'est en reprenant trois extraits de *Rienzi*, de *Tannhauser* et de la *Walkyrie* que la DEUTSCHE GRAMMOPHON lui rend hommage. Voilà encore un disque souvenir magnifique qu'il convient de recommander a tout wagnérien averti (22).

En conclusion, nous signalerons deux disques remarquables ; le premier consacré à quelques œuvres de guitare de VILLA LOBOS parfaitement interprétées par Laurindo Almeida ; un disque à recommander à tout amateur de guitare pour l'originalité de la musique comme pour la valeur de l'interprétation. CAPITOL (23). Le second, réalisé pour le quinzième anniversaire de la Maîtrise de la R.T.F. est consacré à des *Chansons de bord*, à des *Chansons populaires* à trois voix et à quelques *Berceuses* de tous les pays. Pureté des voix, simplicité de l'interprétation, justesse et équilibre entre les parties, voilà autant de raisons pour admirer ce disque publié sous étiquette PLAISIR MUSICAL (24).

(1) SUITES POUR LE LUTH : Jacques Bittner et Tomas Mace. 25/33 Harmonia Mundi HM 25 158.

(2) L'AGE D'OR DE LA MUSIQUE POUR CLAVECIN : J.-B. Besard, Branle Gay ; L. Couperin, Tombeau de M. de Blancrocher ; A. Francisque, Branle de Montirandé ; J.-S. Bach, Concerto en ré mineur ; D. Scarlatti, Sonate en mi majeur ; Freixanet, Sonate en la majeur ; M. Albeniz, Sonate en ré majeur ; Anonyme, My Lady carey's dompe ; J. Bull, Les Bouffons, M. Peerson, La Primevère ; W. Byrd, la Volta ; M. Peerson, la Chute de la feuille ; P. Philips, Pavana dolorosa ; P. Philips, Galiarda dolorosa ; J. Bull, la Chasse du Roi. 30/33 Mercury 121.000 MSL.

(3) J. BACH : Six Suites pour violoncelle seul. 30/33 Archiv-Production 14 186.7.8.

(4) RECITAL JOHN OGDON : Bach, Prélude et fugue en ré majeur ; Mozart, Fantaisie en ré mineur ; Beethoven, Andante favori en fa majeur ; Chopin, Scherzo n° 3, Mazurka n° 17 ; Debussy, Clair de lune, la Danse de Puck, la Fille aux cheveux de lin ; Liszt, la Campanella. 30/33 Voix de son Maître, FALP 781.

(5) HAYDN : Sonates pour piano, volume 2. 30/33 Valois MB 445.

(6) CHOPIN : 14 Valses. 30/33 Philips L 02.266 L.

(7) CHOPIN : les six grandes Polonaises. 30/33 Philips L 02.268 L.

(8) Sonates pour flûte à bec de l'Ecole Italienne : B. Marcello, Sonate en fa majeur ; Veracini, Sonate en ré mineur ; Vivaldi, Sonate en sol mineur ; Bononcini, Divertimento da camera en ut mineur. 25/33 Barenreiter Musicaphon BM 25 R 908.

(9) J.-Ph. RAMEAU : Pièces de clavecin en concert. 30/33 Critère CRD 133.

(10) BOCCHERINI et CAMBINI : Quatuors à cordes inédits. 30/33 Critère CRD 138.

(11) BEETHOVEN : Trio en si bémol majeur (à l'Archiduc). 30/33 Plaisir Musical FCX 30526.

(12) Franz BERWALD : Grand septuor en si bémol ; 3e Quatuor à cordes en la mineur. 30/33 Cycnus 30 CM 017.

(13) J. BRAHMS : Les Sonates pour violoncelle et piano 30/33 Valois MB 472.

(14) SIMPHONIES, FANFARES et CARROUZELS ROYAUX : Mouret, La Lande Lully et Charpentier. 30/33 Critère CRD 177.

(15) MOZART : Symphonies K.319 et K.133. STAMITZ : Orchestertrio. 30/33 Critère CRD 179.

(16) H. BERLIOZ : Harold en Italie. 30/33 Voix de son Maître, FALP 782

(17) RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade. Capriccio espagnol. 30/33 Philips L 02.284 L.

(18) I. STRAVINSKY : L'Oiseau de feu. Pétrouchka. 30/33 Philips L 02.263 L.

(19) J. BRAHMS : Concerto en la mineur pour violon et violoncelle. BEETHOVEN : Sonate pour piano et violon n° 1. 30/33 Voix de son Maître. FALP 785.

(20) J. BRAHMS : Concerto n° 1 pour piano et orchestre. 30/33 Columbia FCX 950.

(21) FRIEDRICH SCHORR : Les Maîtres Chanteurs. 30/33 Voix Illustres, FALP 50023.

(22) MAX LARENZ chante Wagner. 30/33 Deutsche Grammophon LPEM 19259.

(23) VILLA LOBOS : Pièces pour la guitare. 30/33 Capitol P 8497.

(24) Chansons de bord. Chansons populaires. Berceuses. 30/33 Plaisir Musical DTX 30.309.

PATHE - MARCONI

présente sa nouvelle série internationale "ANGEL"

Depuis octobre 1963, les enregistrements lyriques réalisés a l'échelle internationale par le Groupe E.M.I. et distribués en France par Pathé Marconi, portent une nouvelle étiquette : ANGEL.

Cette étiquette permet d'unifier notre production et de grouper dans un même enregistrement des artistes habituellement sous contrat avec Pathé, Columbia, La Voix de son Maître, ou tout « label » E.M.I.

La nouvelle série internationale Angel se distingue par ses qualités artistiques et techniques ; seule la perfection artistique a été recherchée afin que l'auditeur ait l'impression de se trouver lui-même au théâtre.

Décidée il y a un peu plus de deux ans, cette nouvelle série d'enregistrements fait appel aux chanteurs, aux chefs d'orchestre et aux orchestres les plus remarquables des deux mondes, et même des pays au-delà du rideau de fer puisque les artistes et chœurs de l'Opéra National de Sofia sont venus exprès à Paris pour participer à l'enregistrement de Boris Godounov.

Les principaux enregistrements, paraissant actuellement sont : *« Cosi fan tutte »*, *« La Veuve Joyeuse »*, le *« Requiem »* de Fauré, *« Samson et Dalila »*, *« Cavalleria Rusticana »*, *« Boris Godounov »*, *« Le Barbier de Séville »*.

Pour chacun, nos directeurs artistiques — en Angleterre, en France, en Italie, en Allemagne, en Autriche — ont choisi les meilleurs interprètes dans leur meilleur rôle : il suffit de lire les distributions pour s'en convaincre. Mais ils ont fait bien davantage : ils ont réussi — même lorsque l'œuvre ne pouvait être enregistrée dans son pays d'origine — à lui imprimer la « griffe » la plus authentique. Le « Requiem » de Fauré c'est la France et « Cavalleria » toute l'Italie ; Salzbourg se lit en filigrane dans « Cosi fan tutte » comme Vienne dans « La Veuve Joyeuse » et c'est toute l'âme slave qui chante dans « Boris Godounov ».

L'« E. M. » aura l'occasion de vous entretenir de cette collection.

Retenez déjà qu'elle est de la meilleure qualité qui soit.

J. S. BACH : Toccata et Fugue en Ré Mineur - BWV 565

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale
au Lycée François-1er à Fontainebleau

A) DOCUMENTATION.

L'œuvre.

Partition de poche, collection *The complete organ Works of J.-S. Bach*, LP Scores, New-York ; Vol. VII, page 17. Ce recueil contient encore deux autres *Toccatas et fugues* (ut Majeur, mi Majeur), *Passacaille et fugue en ut mineur*, *Canzona en ut mineur*, *Allabreve* en ré Majeur, *Pastorale* en fa Majeur, *Trio* en ré mineur, deux concertos d'après Vivaldi (la mineur, ut Majeur), deux concertos d'après Jean-Ernest de Saxe-Weimar (sol Majeur, ut Majeur).

L'auteur.

Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach*, Edition La Colombe, Paris (1957), etc...
F. Florand, *Jean-Sébastien Bach, le Maître de l'orgue*. Editions du Cerf, Paris (1947).

Discographie.

Parmi les très nombreux enregistrements, on pourra retenir :

— Archiv-Produktion, 45 tours 37030 EPA (Helmut Walcha),
— Erato, 33 tours, 30 cms LDE 3180 (Marie-Claire Alain).
— Erato, 45 tours LDEV 475 (André Marchal).

Les candidats doivent évidemment s'abstenir d'étudier cette œuvre sous ses diverses adaptations d'un goût plus ou moins douteux (piano ou orchestre pour rappeler les moins horribles).

Signalons par ailleurs que José Bruyr a consacré un disque à Jean-Sébastien Bach, dans la collection *Le petit ménestrel*, disque destiné à présenter l'ensemble de l'œuvre à de jeunes auditeurs. Les candidats à l'examen probatoire ne pourront pas rester indifférents à cette présentation aimable et sensible.

B) GENERALITES.

Appartenant à une dynastie de musiciens dont il est le plus illustre représentant — ô combien —, Jean-Sébastien Bach a confié à l'orgue des pages d'une beauté et d'une élévation de pensée étonnantes. L'illustre Cantor a trouvé dans cet instrument cultuel, intermédiaire entre Dieu et l'assemblée des fidèles, l'interprète multiple et souverain du message spirituel dont il se sentait dépositaire. Dès son plus jeune âge, Bach a entendu l'orgue associé à tous les événements de l'existence : rien d'étonnant donc à ce qu'il ait ressenti toute sa vie la nécessité de proclamer sa foi chrétienne par l'instrument aux voix innombrables.

Au XVII[e] siècle, deux mouvements s'étaient accusés en Allemagne dans la technique de l'orgue. D'une part, à l'image du néerlandais Peter Sweelinck (1562-1621), de grands maîtres de l'Allemagne du nord vont porter à son apogée l'art du contrepoint, de la fugue, de la coloration héritée des anglais, qu'ils enrichiront du choral, né de la réforme luthérienne. A cette filière nordique se rattachent entre autres Scheidt (1587-1654), Schildt (1593-1667), Reinken (1623-1722). Une autre école, cristallisée dans le sud du pays, obéit à un style d'une virtuosité peut-être plus brillante bien que d'écriture sévère, issue de l'art de l'italien Frescobaldi (1583-1643) ; on peut y rattacher les noms de Froberger (1616-1667), Pachelbel (1653-1706), Krieger (1649-1725). Une école de synthèse des deux tendances se manifeste au sein de la génération précédant Bach ; son représentant le plus illustre est le grand Dietrich Buxtehude (1637-1707).

A ces influences diverses, qui s'équilibrent merveilleusement en son art magistral, Bach ajoutera celle de la France, dont l'Ecole d'orgue était alors particulièrement brillante avec des maîtres tels que Louis Couperin (1626-1661), François Couperin (1668-1733), Louis Marchand (1669-1732), Nicolas de Grigny (1672-1703), et qui se caractérise par sa clarté, sa fantaisie, son souci de mettre en valeur les timbres par des pièces à registration fixe.

Les nombreuses œuvres pour orgue de Bach permettent un classement assez aisé :

— En premier lieu viennent les *Chorals*, de types différents, ainsi dénommés parce que leur structure contrepointique est fondée sur une mélodie appartenant au Corpus général des chorals de l'Eglise luthérienne. Les *Chorals du Dogme*, au nombre de 21, se présentent sous deux aspects, version simple ou version abstraite, à l'instar des deux *Catéchismes* de Luther s'adressant au peuple ou à l'élite. Ce grand recueil s'ouvre sur le solennel *Prélude* en mi bémol Majeur ; il s'achève avec la *Triple fugue* du même ton, dont les sujets évoquent le dogme fondamental de la Trinité. Bach a, de plus, réalisé pour l'orgue, 145 autres chorals parmi lesquels la série didactique de l'*Orgelbüchlein* (45 chorals BWV 599 à 644),

— Les introductions et fugues d'ampleur très variable. L'introduction peut être un prélude, une toccata, voire une imposante passacaille. A ce genre appartiennent les « grandes » œuvres : *Toccata dorienne et fugue* en ré BWV 538, *Toccata, adagio et fugue en ut Majeur*, BWV 564, *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 565, *Passacaille et fugue en ut mineur* BWV 582, etc...,

— Six sonates BWV 525 à 530,

— De nombreuses pièces isolées,

— Des transcriptions de Concertos : deux d'après Vivaldi, BWV 593 (la mineur), 594 (ut Majeur) ; deux d'après J.-E. de Saxe-Weimar BWV 592 (sol Majeur), 595 (ut Majeur).

C) L'INSTRUMENT.

Tirant son origine dans l'antique syrinx, l'orgue peut encore s'apparenter au primitif cheng des Chinois.

Sa future constitution se précise deux siècles avant notre ère avec Ctésibios d'Alexandrie. Employé au cirque comme au théâtre par les romains sous le nom d'hydraule (pression d'air régularisée par un réservoir d'eau), il devient à pression pneumatique vers le III[e] siècle A l'épanouissement des premières polyphonies correspond l'extension et le développement de l'orgue, doté d'un clavier à pieds dès le XIV[e] siècle Il semble que ce soit sous l'influence de la Réforme que l'orgue ait été considéré comme un auxiliaire indispensable

du culte : auparavant, il était utilisé sans restriction aucune dans le répertoire profane.

Sans considérer les divers types de factures, rappelons que l'orgue est essentiellement composé de tuyaux sonores mis en action par une soufflerie elle-même commandée par les touches des claviers. Cette soufflerie est commandée électriquement. Les tuyaux sont nombreux : environ 8.000 pour un instrument moyen ; ils sont construits en plomb, étain, zinc, bois, et présentent des formes variées. Les claviers sont en nombre variable : un clavier de pédales, et de un à cinq claviers manuels. Ces manuels sont généralement au nombre de trois : grand orgue (Hauptwerk), positif (*Rückpositif*), récit (*Oberwerk*). De part et d'autre des claviers, des boutons de registre correspondant à des jeux déterminés. Un groupe de jeux est constitué par des tuyaux de même nature et de même forme. On distingue des jeux de *fond*, des *mutations*, des *anches*.

Chaque instrument possède sa propre personnalité, et il n'est pas deux orgues semblables. La facture varie selon le pays (France, Allemagne, Italie, Espagne), et l'époque (classique, romantique, moderne).

D) LES FORMES : TOCCATA, FUGUE.

On considère généralement la toccata comme une pièce pensée directement pour un clavier. Le mot viendrait de *toccare* qui siginifie toucher, par opposition aux mots *cantate* (pièce à chanter) et *sonate* (pièce à sonner sur un instrument à archet). Il ne faut cependant pas oublier qu'à l'origine la toccata était une fanfare de cuivres. C'est à cette formation instrumentale que les toccatas classiques empruntent leur caractère souvent héroïque, mêlé d'appels en arpèges brillants. Apparentée au prélude, cette forme de structure libre est cependant de dimensions généralement moins imposantes. Le but recherché est avant tout de mettre parfaitement en place les doigts de l'exécutant pour l'interprétation de la fugue qui suit.

La fugue est, au contraire, une composition très recherchée, de style contrapunctique, fondée sur le principe de l'imitation d'un sujet généralement unique. Forme issue du canon et du ricercare, la fugue peut être vocale ou instrumentale. La fugue d'école, écrite pour le chœur mixte classique, est rare. Mais ses divers éléments se retrouvent utilisés avec une certaine fantaisie, dans la fugue libre. Une fugue comporte en principe trois parties : exposition, développement, péroraison ou strette.

Dans l'exposition apparaît à l'une des parties le sujet, qui se poursuit par le contresujet, alors qu'une seconde partie donne la réponse, identique au sujet, mais transposée au ton de la dominante. La fugue est dite réelle lorsque sujet et réponse sont strictement identiques, à intervalle de quinte l'un de l'autre. Elle est dite fugue du ton lorsque le compositeur apporte une légère modification (dite *mutation*) à la réponse, de manière à la maintenir dans la tonalité initale L'expostion s'achève lorsque chaque voix a fait entendre sujet ou réponse ; on la répète parfois. Suit une série d'épisodes ou divertissements évoluant de l'une à l'autre des tonalités voisines, dont l'ensemble constitue le développement. Ces divers épisodes sont soulignés par des réapparitions du sujet. Le développement s'achève souvent par une longue tenue de la dominante (tenue dite pédale), dans l'une des parties. La strette réunit en un faisceau serré des entrées du sujet à toutes les voix. La fugue conclut parfois sur une ultime cadence plagale, ou coda.

E) L'ŒUVRE.

La *Toccata et fugue en ré mineur* est inscrite au Catalogue général de la *Bach Gesellschaft* sous le numéro BWV 565. Sa date de composition, bien que non précisée, peut se situer sans grand risque d'erreur, vers 1708, époque à laquelle Jean-Sébastien Bach quitte Mülhausen pour s'installer avec sa jeune épouse Maria Barbara à Weimar. A la Chapelle ducale, il bénéficie alors d'un bon instrument à deux claviers pour lequel il composera nombre de ces grandes pages tout imprégnées encore de l'art de Buxtehude, dont il s'était pénétré naguère à Lübeck.

La *TOCCATA* initiale débute par un héroïque appel d'anche sur la dominante, affirmé par un pincé ou battement rapide à la seconde inférieure. Une rapide descente par degrés conjoints semble vouloir s'arrêter à la sensible, mais se résout sur la tonique ré (1). Après cette première invective, silence plein d'attente et d'expression auquel succède l'appel initial, puis une descente en broderies vers la tonique. Troisième appel, descente initiale, mais à l'octave grave. Sur la tonique ré donnée au pédalier s'étale largement l'accord de septième diminuée qui engendre l'accord parfait de ré avec retard de la tierce picarde (fa dièse). Un trait prestissimo de triolets en arabesques ascendantes évolue avec force de la sensible à la dominante. Il est repris à l'octave supérieure mais arrêté dans son élan par un nouveau silence interrogateur. De rapides arpèges descendants aboutissent de nouveau à la pédale ré sur laquelle s'échafaude l'accord de septième diminuée, dans la résolution sur l'accord parfait de ré mineur cette fois, ne se fait qu'après une arabesque affirmant le fa naturel.

Un trait aux contours capricieux se déroule, entrecoupé d'incessants rappels de la dominante (2). Incisif, il s'infléchit dans le grave, et engendre trois accords de sixte et l'accord de dominante donnés en éventails rapides, repris en force avec les basses au pédalier, ces deux aspects étant entendus quatre fois de suite. Un trait descendant plein de brio finit sur un puissant accord de septième diminuée (second renversement) qui s'émiette bientôt en une diffuse poussière sonore partant du grave du clavier, gagnant crescendo le medium, cédant enfin à une brillante et solennelle péroraison enrichie d'un spectaculaire trait de pédales descendant par degrés disjoints. La toccata s'achève sur l'accord parfait avec retard de la tierce.

Ecrire une fugue, disait Beethoven, *n'est pas difficile : j'en ai écrit par dizaines au cours de mes années d'études Mais l'imagination réclame aussi ses droits et il faut faire entrer dans cette forme ancienne un véritable élément poétique.*

Telle devait être l'opinion de Jean-Sébastien Bach.

Qui voudrait, en effet, s'astreindre à trouver ici régulièrement ordonnancés les éléments divers indiqués plus haut et qui constituent la fugue d'école, serait vite déconcerté. Maintenant, en effet, le style de brillante fantaisie instauré dès le début de la Toccata, Bach semble abandonner délibérément tout souci des usages. Et cependant, avec quelle verve rigoureuse le discours est-il conduit ! Tout est grand et souverain dans l'art du Cantor ; l'auditeur est contraint de s'abandonner, sans beaucoup de peine sans doute, à cette rhétorique séduisante qui se poursuit implacablement, l'intérêt sans cesse renouvelé de travail contrepointique tenant l'attention en éveil.

Le sujet, aux douces inflexions entrecoupées de rappels constants de la dominante fait songer à Buxtehude (3) Ce jeu avec la dominante du ton de ré mineur permet à Bach de donner de façon inattendue, une réponse « plagale » (à la sous-dominante) débutant donc par un ré équivoque dont la qualité de dominante du nouveau ton de sol mineur est effacée par son caractère prépondérant de tonique du ton principal. Cette astuce magistrale facilite, peu après, une modulation apparemment hardie en ut mineur. Des conduits d'ampleur variable caractérisent cette exposition dans laquelle le contresujet épouse à distance de sixte les inflexions du sujet.

L'exposition se confond facilement avec le développement du fait que le rythme général de l'œuvre est celui d'un *perpetuum mobile* dont les battements réguliers de doubles croches passent inlassablement de l'une à l'autre voix. Des arabesques interrogatives en la mineur et ré mineur préparent une idée secondaire qui s'épanouit en descente chromatique caractérisée par d'incessants enchainements de cadences (4) amenant une réapparition du sujet au clavier pédalier.

Une progression par mouvement conjoint ascendant à la basse conduit à la cadence au ton de fa, relatif majeur.

A la mesure 28 premier divertissement en fa avec expose du sujet ; série de gammes descendantes et jeu d'arpèges
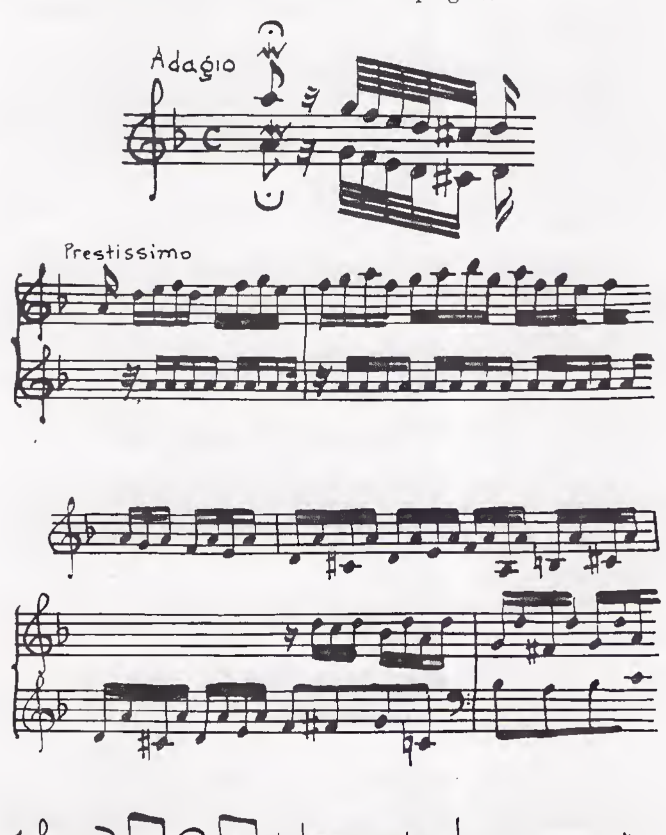
d'ut et fa. Second divertissement à la mesure 41 ; sujet au ton principal. Nouveau jeu d'arpèges sur la tonique et la dominante s'achevant par gammes montantes et descendantes en traits rapides introduisant le ton de sol mineur.

Le troisième divertissement débute par le sujet à la basse sur cette tonique sol provisoire, à laquelle se substitue bientôt la pédale de tonique principale avec le sujet à la voix médiane (quatrième divertissement, mesure 64). Modulations en ut mineur avec rappel de l'idée secondaire déformée. Une esquisse du sujet par mouvement contraire aboutit, mesure 76, à une pédale de dominante la, avec le sujet au ton principal (sixième épisode), donné ensuite monodiquement au pédalier, en pleine force (mesure 80).

Nouvel essor du discours au septième divertissement, dont les contours mélodiques se font plus impérieux. Rappel des jeux d'arpèges déjà entendus (ton de sol mineur).

Le huitième et dernier épisode, à l'emphase eurythmique présente la tête du sujet en strette sur de pompeux accords des claviers manuels. Une péroraison s'amorce sur une brève pédale de dominante avec rappel du sujet. Une succession de larges accords semble nous mener à la cadence terminale que la fantaisie du musicien rompt délibérément au profit de l'accord impérieusement interrogateur de si bémol Majeur.

Un éblouissant carrousel sonore, équilibrant en une grandiose péroraison la toccata initiale, débute alors avec des fusées de tétracordes montants et descendants. Rappels des puissants accords et du trait de pédales descendant par degrés disjoints qui terminaient la Toccata. La tête du sujet en strette rapide conduit à une modulation d'attente en ut Majeur. Des gerbes d'arpèges jubilant du pédalier aux claviers manuels semblent adresser en bouquets les arguments ultimes. Après une succession de majestueux accords, l'œuvre s'achève sur une sévère et solennelle cadence plagale.



Pour les jeunes... Musique du Monde

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne France-Culture et sous le patronage des autorités académiques.

Lundi 10 février (de 15 h. 30 à 16 h.).
Divertissement de Jacques Ibert.

Lundi 27 février (de 15 h. 30 à 16 h.).
Les Pins de Rome de Respighi.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. Chaque publication mensuelle est accompagnée d'une fiche biographique éditée sur papier fort et consacrée à un musicien figurant au programme.

Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 francs.

S'adresser à « MUSIQUE ET CULTURE », 24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48.

Cette Association édite également des disques d'initiation musicale. Le dernier disque qui vient de paraître est consacré à la présentation du Concerto Grosso (Concerto Grosso n° 12 de Haendel).

EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1963
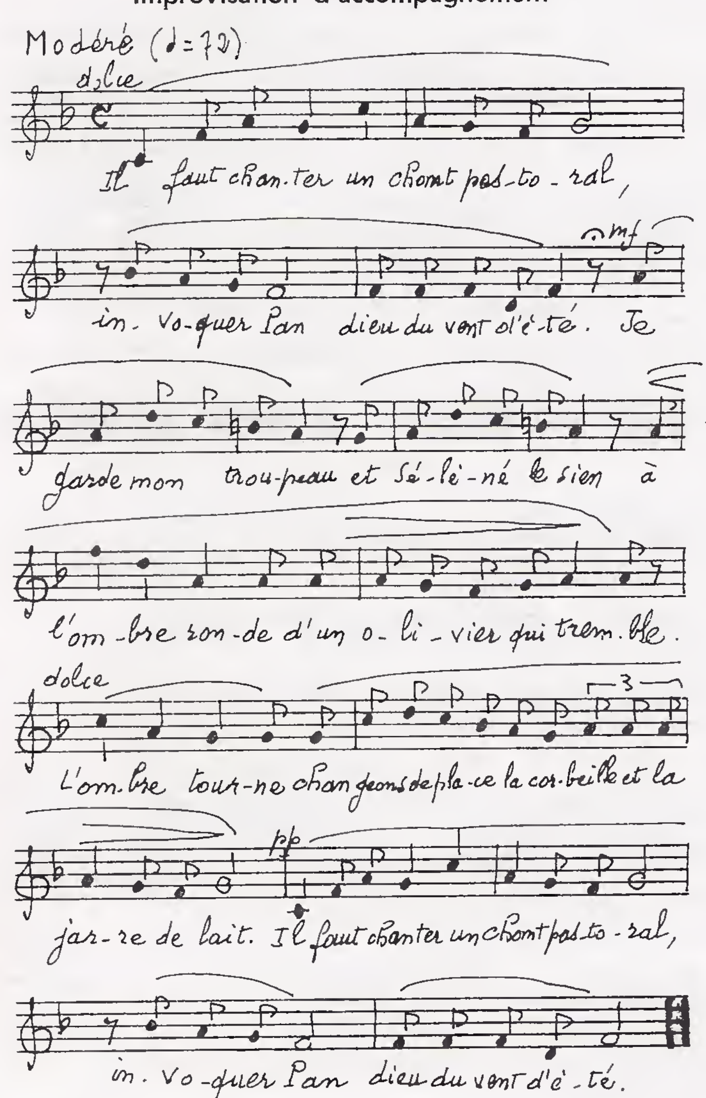
ETAT, 2e Degré
Art Musical

Montrer comment Wagner a réalisé ses conceptions artistiques dans le troisième acte de *Tristan et Isolde.*

Histoire de la musique (Civilisation)

« Le romantisme allemand, a écrit Nietzsche, est resté une grande promesse ! ». Est-il juste d'appliquer ce jugement aussi bien à la musique qu'à la littérature et aux autres arts ?

Improvisation d'accompagnement



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
Histoire de la musique

1° - Vous allez entendre trois fragments de disques, d'une minute environ chacun. Pour chaque fragment, indiquez l'auteur, ses dates de naissance et de mort, le titre de l'œuvre et sa date, si vous les connaissez. Sinon, indiquez l'époque approximative.

(*Œuvres entendues : Toccata et Fugue en ré mineur de J.-S. Bach - 15e Pélude de Chopin - Pavane pour une Infante défunte de Ravel*).

2° - Citez un poète-compositeur de la seconde moitié du XIIIe siècle ayant pratiqué la polyphonie.

En quel pays et à quelle époque s'est pratiquée la musique mesurée à l'antique ?

A quelle époque a-t-on commencé à écrire des sonates de forme dithématique ?

Donnez les titres exacts le plus précis possible, des œuvres couramment désignées sous les noms abrégés ci-après ; précisez le genre pour les deux premières. Nommez l'auteur, donnez la date de l'œuvre, exacte si possible ou sinon approximative.

1) La Damnation - 2) Le Sacre - 3) Daphnis - 4) Messe en Ré ; Messe en si.

3° - Faites de l'opéra ou l'opéra comique que vous préférez, une brève présentation historique (max. 5 lignes), résumez-en le sujet (max. 10 lignes). Signalez-en les passages les plus célèbres ou les plus intéressants, en citant si vous le pouvez un ou plusieurs thèmes importants.

4° - Résumez en une page de 25 lignes environ, d'une écriture de grosseur moyenne, le texte qui va vous être lu (ce texte sera lu deux fois à 5 minutes d'intervalle).

(Texte lu : Extrait de la lettre de R. Wagner à Frédéric Villet, page 134 : « Quand l'Allemagne... à p. 137 ... dans tous les arts » - Les 100 Chefs-d'œuvre étrangers : R. Wagner, poèmes et textes en prose choisis et traduits par E. Closson, La Renaissance du Livre, Paris.

ETAT, 1er Degré
Dissertation

Dans ses écrits esthétiques, Beaudelaire remarque : « Le Beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer et d'un élément relatif, circonstanciel qui sera, si l'on veut, tour à tour ou bien ensemble : l'époque, la mode, la morale, la passion... Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments ».

Commentez et discutez si vous le jugez bon cette affirmation.

VILLE DE PARIS - Cours normal — Solfège

Dissertation

S'ils ne sont pas vertueux, faisons-leur un cours de morale. Et, s'ils sont crédules, un cours de pensée. Et s'ils méconnaissent le passé humain, un cours d'histoire. Quand je pense à tous ces cours, où le plus savant travaille tandis que les ignorants ne font rien qu'écouter, je veux imaginer un professeur de violon qui jouerait continuellement du violon devant ses élèves, sans jamais leur mettre en main l'instrument et l'archet. Or, un tel professeur de violon ferait rire. Toutefois, il ne me semble point étrange qu'un enfant passe des heures à écouter le maître. Et qu'il écoute les raisonnements, au lieu d'en faire de son cru.
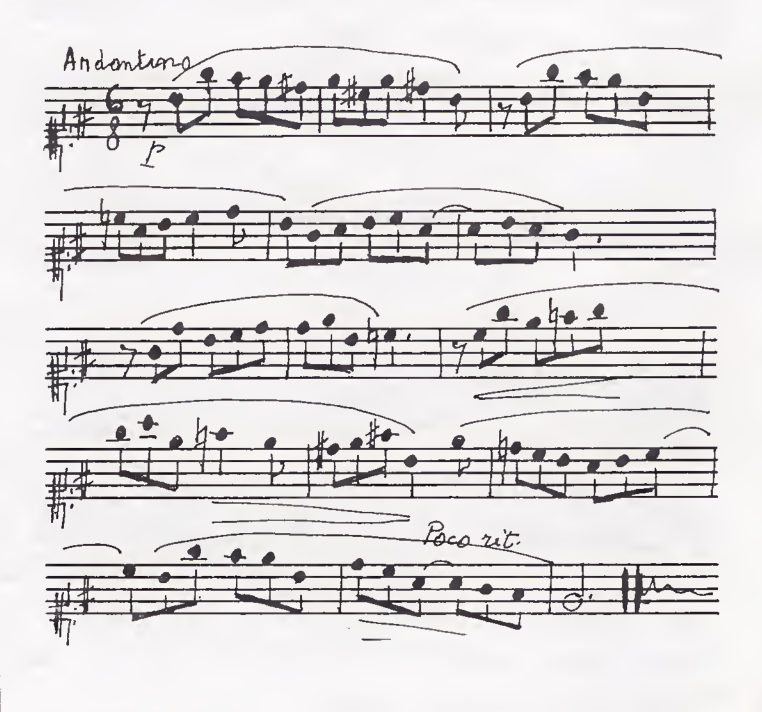
Une fillette qui veut apprendre le piano commence par répéter des centaines de fois les même mouvements, sous la surveillance d'une maîtresse dont la principale vertu est la sévérité. La fillette grandit et s'élève jusqu'au cours de piano de son quartier où elle exécute de temps en temps, en dix minutes, un morceau qu'elle a répété pendant huit jours. Quelquefois, elle est admise à jouer devant le Maître éminent ; c'est pendant un mois, alors, avant ce jour redouté, qu'elle oublie la nourriture et le sommeil pour refaire dans sa tête et sur le clavier la même suite de notes. Sans ces préparations, elle ne peut comprendre ce que le Maître éminent daignera lui dire. Après dix ans de cette sévère discipline, elle en est encore aux éléments. La musique forme plus de caractères et sauve plus d'existences que ne fait la sagesse.

ALAIN.

En une trentaine de lignes dégagez et commentez les principaux points de ce texte.

VILLE DE PARIS, 1er Degré

Harmonie



(1) *Voir « E. M. » n°s 103 et 104. Décembre 1963 et Janvier 1964.*

Ouvertures, Préludes et Ballets de Verdi

par René KOPFF
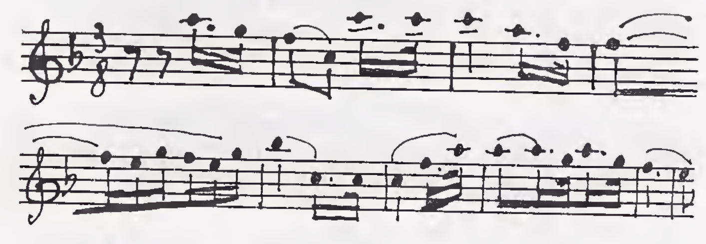
Enregistrement.

Disque Fontana 697.014.EL.

Au XIXe siècle, l'intérêt des compositeurs italiens se concentrait sur l'opéra alors que la musique instrumentale, si richement cultivée aux siècles précédents, était presque complètement désertée. L'opéra lui-même subissait, en Italie comme partout ailleurs, des transformations profondes. Du simple jeu divertissant et de la clinquante exhibition de virtuosité vocale il s'est élevé peu à peu vers un art plus profond et plus humain, vers le véritable drame musical. Il est curieux de constater que Verdi, le principal artisan de cette évolution, est né la même année que Richard Wagner, autre grand réformateur du théâtre lyrique. En étroite union avec le Risorgimento, ce mouvement conduisant l'Italie vers la libération et l'unification, Verdi a composé ses opéras pleins d'une énergie et d'une vitalité nouvelles. Ses personnages sont des héros passionnés tels qu'ils convenaient à la révolution italienne. Cette nouvelle optique implique un nouveau langage musical caractérisé par des mélodies enflammées, des chœurs de masses héroïques, des rythmes puissants, des harmonies audacieuses. Tout cela se retrouve dans les pages symphoniques de ces opéras. Rien que dans les ouvertures de Verdi on peut suivre cette évolution qui va de la simple ouverture-pot-pourri de « Nabucco » vers la dramatique ouverture symphonique des « Vêpres siciliennes » ou des « Forces du destin ». Ces œuvres sont exécutées bien souvent au concert, indépendamment du drame qui les conditionne, ce qui prouve leur valeur intrinsèque. Le présent disque réunit pertinemment quelques-unes de ces belles pages symphoniques.

Ouverture de Nabucco (1842).
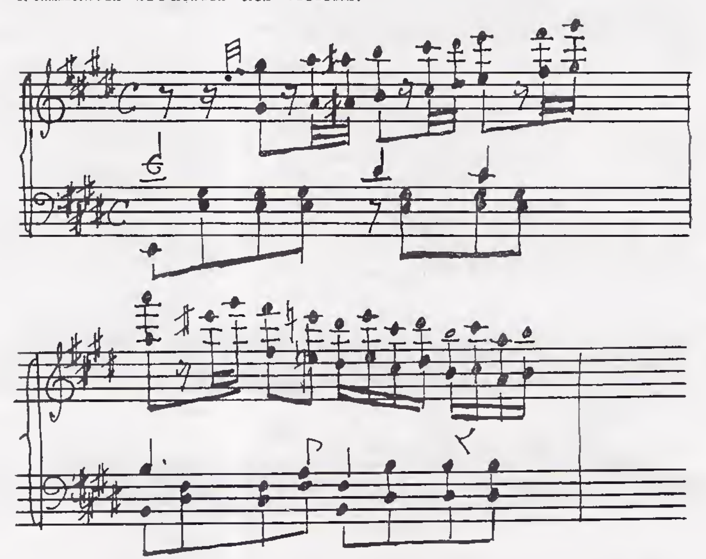
Le sujet de cet opéra est le soulèvement des hébreux contre les babyloniens et leur roi Nabucco. L'ouverture est le type même de l'ouverture-pot pourri, c'est-à-dire qu'elle prépare le spectacle en présentant quelques-uns des principaux thèmes de l'œuvre. Elle plaît par la beauté et la frappe des mélodies employées, par la richesse de leurs contrastes. On y remarque particulièremnt l'opposition des thèmes des chœurs des hébreux extraits de l'opéra même : un allegro, caractérisé par des accords mineurs, par une rythmique pressante et par des staccati, est suivi par le célèbre chœur des prisonniers.



La seconde partie de l'ouverture présente encore un autre thème de facture semblable au premier. Une somptueuse strette basée sur le premier thème conduit l'œuvre vers un grandiose sommet final.

Préludes de la Traviata (1853).

Les préludes du premier et du troisième acte de cet opéra préparent l'atmosphère de l'œuvre d'une manière pleine de poésie. Dans celui du premier acte, de mélancoliques accords des violons créent d'abord une atmosphère remplie à la fois de tristesse et de tendresse. Ils préparent l'entrée, sur un accompagnement discret des cors et des bois, d'une suave cantilène, — le chant d'amour de Violetta — présentée par l'ensemble des cordes. Répétée au grave par les violoncelles et les bassons, cette mélodie s'accompagne alors, à l'aigu, d'aimables broderies des violons.
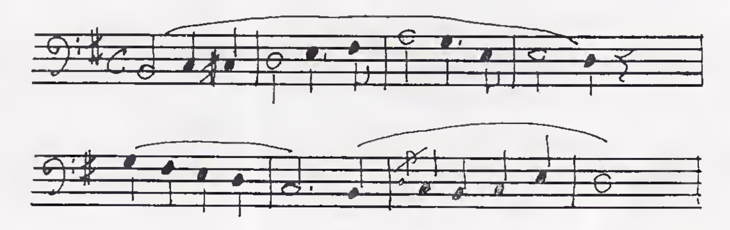


Une courte coda mélancolique comme le début termine en douceur ce poétique prélude.

Le prélude du troisième acte est conçu dans le même esprit que le précédent et laisse présager la triste fin de l'opéra.

Ouverture des Vêpres siciliennes (1855).

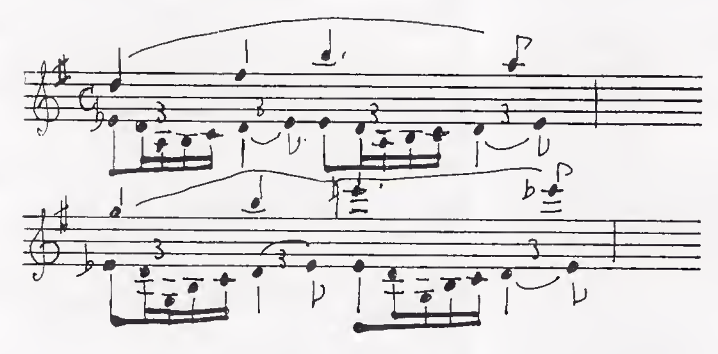
L'ouverture de cette œuvre est une des plus importantes de Verdi. Elle prépare l'atmosphère révolutionnaire de l'action. De sombres roulements des basses, des motifs hachés des cordes et un thème inquiétant des clarinettes et des bassons annoncent l'atmosphère tendue de l'œuvre. Mais cette tension accumulée n'explose pas immédiatement. Une ample et aimable mélodie — un air de la comtesse Hélène de Sicile — se déploie dans les bois, tendrement accompagnée par le reste de l'orchestre. Mais, après ce court passage lyrique, l'ouragan se déchaîne : des motifs rythmiques agités et tranchants se poursuivent dans un impressionnant crescendo. C'est la révolte des siciliens contre la domination française. Puis l'orchestre s'apaise de nouveau. Le motif agité continue à résonner encore un moment dans les cordes pour céder bientôt la place à une ample mélodie extraite d'un duo de l'opéra.



Accompagnée par les cordes et les bois, cette mélodie constitue une partie importante de l'ouverture. Ensuite tout l'orchestre se réunit dans un thème plein de vivacité et de bonne humeur. C'est une véritable fête populaire. Mais une nouvelle agitation survient ; des traits des cordes et des bois se succèdent, cependant qu'aux cuivres résonne le menaçant thème initial. Nouvelle accalmie de la tempête. Une mélodie tendre et nostalgique apparaît aux premiers violons pour céder bientôt la place au thème principal déjà entendu, thème qui se déploie maintenant dans toute sa splendeur. Des motifs de la fête populaire s'y mêlent, et une imposante strette termine l'œuvre dans l'éclatant fortissimo de tout l'orchestre.

Ouverture de la Force du Destin (1868).
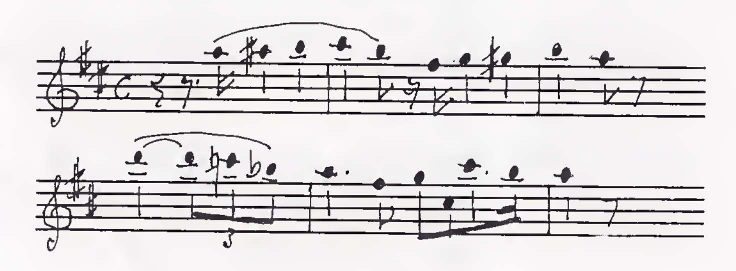
Verdi ne composa cette grande ouverture symphonique que six ans après la création de l'opéra (1862) pour les représentations à la Scala de Milan (1868). Des accords des bois en forment l'introduction. Aussitôt après, le motif du destin éveille une atmosphère sombre et menaçante. Son caractère tourmenté et inquiet imprègne toute l'ouverture. Dans l'opéra, ce destin implacable est incarné par le vindicatif Don Carlos qui persécute sa sœur Léonore et son amant Alvaro jusqu'à leur fin tragique. Après le développement de ce motif, les bois font entendre une expressive mélodie — un air d'Alvaro — qui est plusieurs fois opposée au thème du destin qui vient ternir tous les élans lyriques en présageant de nouveaux conflits. Ainsi la mélodie suivante, une fervente prière de Léonore, se voit, elle aussi, harcelée par ce motif du destin qui se fait de plus en plus pressant pour aboutir à un développement grandiose.



Un rappel du thème d'Alvaro est suivi d'un chant de jubilation de Léonore qui a pu se réfugier dans un couvent. Dans un nouveau développement symphonique, le motif du destin introduit un thème des cuivres, puis revient dans toute la force de l'orchestre pour terminer l'ouverture par une brillante coda où se mêlent encore les thèmes de Léonore.

Prélude d'Aïda (1871).

Cet opéra fut composé sur la demande du Khédive d'Egypte, Ismaïl Pascha, pour l'inauguration du nouveau théâtre du Caire. Le sujet est pris dans l'histoire de l'Egypte ancienne. Un lent prélude plein de délicatesse introduit l'œuvre. Très finement ouvragé, il est basé essentiellement sur un motif caractérisant Aïda, la fille du roi d'Ethiopie, retenue comme esclave à la cour du pharaon, motif qui reflète le charme et la tristesse de l'héroïne.



Ce premier mouvement fait entrer successivement les premiers violons, les seconds, les altos, puis les bois. Les violoncelles entonnent à leur tour un second thème, plus raide.



Le nombre des instruments qui participent au développement va en croissant jusqu'au moment où tout l'orchestre est réuni en un imposant fortissimo. Ce second thème caractérise les grands-prêtres égyptiens qui condamnent à mort pour trahison le général Radamès, l'amant d'Aïda. Les cordes reprennent pianissimo le thème d'Aïda qui monte encore une fois vers un tutti impressionnant pour s'éteindre ensuite doucement comme vont s'éteindre à la fin de la pièce les deux héros emmurés vivants dans leur tombe.

Musique de ballet d'Aïda.

Le ballet le plus important d'Aïda se place au deuxième acte où la cité de Thèbes fête le triomphe de Radamès. C'est d'ailleurs là que se trouve aussi la célèbre « marche des trompettes » avec ses fanfares retentissantes. Si cette marche est très occidentale par sa facture et sa sonorité, dans le divertissement chorégraphique suivant, Verdi a cherché à donner à sa musique une expression toute orientale. Il arrive à éveiller chez ses auditeurs cette impression par une habile instrumentation où les bois et la percussion jouent un rôle important, par l'emploi de mélodies aux contours exotiques et par un accompagnement aux harmonies particulières et inhabituelles. Ce ballet est une véritable suite de danses dont l'exotisme et la vivacité possèdent un attrait sûr et irrésistible.

Ballet d'Othello.

La musique de ballet d'Othello a été ajoutée seulement en 1893 à un opéra qui datait déjà de 1887. C'est au troisième acte l'arrivée de l'ambassadeur de Venise qui donne lieu à ce divertissement chorégraphique. C'est une suite de sept courtes danses très caractéristiques : une danse turque, une chanson arabe, une invocation à Allah, une chanson grecque, une danse grecque, La Muranèse, un chant de guerre.

CONCOURS DE RECRUTEMENT 1964
C.A.E.M. (1re et 2e Parties)

1re Partie. — Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le mercredi 6 mai 1964.

2e *Partie :* Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le lundi 8 juin 1964.

Les inscriptions sont reçues au Secrétariat des Académies jusqu'au 15 février 1964, dernier délai.

Le Centre d'examen est fixé à Paris.

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Les épreuves commenceront le mardi 23 juin 1964 au Lycée La Fontaine.

Les inscriptions sont reçues au Lycée (*1 Place de la Porte Molitor, Paris-16e*) dès maintenant jusqu'au 1er avril 1964, dernier délai.

COMMISSION D'ÉTUDE POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Cologne - Stuttgart : 27 Mai - 9 Juin 1963

Rapport de Mme A. FULIN

Sous l'égide de la section allemande des Jeunesses Musicales et du Conseil de la Musique d'Allemagne s'est tenue dans la République Fédérale, du 27 mai au 9 juin 1963, une Commission d'étude pour l'Education Musicale. Le projet était né lors de la session franco-allemande des Jeunesses Musicales à Sarrebrück en 1962 d'un voyage d'information sur les méthodes et les réalisations de l'enseignement de la musique en Allemagne. Une quinzaine de personnalités, pour la plupart inspecteurs et professeurs, venues de France, de Belgique, d'Espagne et de Hollande, furent donc invitées à se joindre aux professeurs allemands et à participer aux nombreuses manifestations prévues.

La première semaine itinérante de Cologne à Stuttgart était consacrée à des visites de classes.

Puis les congressistes se réunirent dans la Liederhalle de Stuttgart pour la « Cinquième Semaine de Musique à l'Ecole » (5. Bundesschulmusikwoche).

Le programme de ces journées, particulièrement chargé, suffirait à donner un aperçu des activités :

I. - Cours.

(Cycles de 4 séances d'une heure sur chacun des sujets suivants) :

— éducation musicale élémentaire : méthode nouvelle de solfège élaborée par le professeur Léo Rinderer, expérimentée avec les participants du congrès (lecture, improvisation, etc...),

— initiation à la méthode Orff : exercices et leçons donnés à un groupe d'enfants par Barbara Haselbach, monitrice au Mozarteum de Salzbourg,

— éducation musicale rythmique : expériences de base sur le mouvement rythmique (mesure, rythmes, tempi divers) associé au mouvement propre (maintien, relaxation, équilibre d'énergie), formes musicales dansées (rondo, forme lied, canons),

— éducation de la voix à l'école primaire (travail avec des écoliers de 10 ans),

— exécution de chants populaires et étude d'un répertoire scolaire par tous les congressistes sous la direction de Walter Brandle ou du professeur Egon Krauss,

— direction chorale : interprétation et accompagnement par percussion conformément à l'esprit des œuvres, anciennes et modernes,

— problème de l'enseignement au degré supérieur : Le Vaisseau Fantôme (présentation possible comme étude d'une légende ou comme œuvre représentative du style de Wagner : analyse thématique sur des extraits de l'opéra avec participation la plus active possible des élèves) — travail similaire sur la Cinquième Symphonie de A. Bruckner, le Concerto pour Clarinette de P. Hindemith, l'Harmonie du Monde de P. Hindemith,

— cours d'improvisation : donné par le professeur César Bresgen, ce cours apportait des indications aussi bien au niveau des enfants qu'à celui des pédagogues eux-mêmes,

— musique de piano autour de 1920 : exécution et commentaire de 4 œuvres représentatives de leur époque (P. Hindemith : Suite pour piano op. 26, 1922 - I. Strawinsky : Sonate, 1924 - A. Schönberg : Suite op. 25, 1925 - B. Bartok : Sonate, 1926),

— aspect actuel de la musique instrumentale et électronique.

II. - Conférences.

— la formation musicale du point de vue psychologique,

— quantité et qualité — travail d'ensemble et étude des exigences particulières aux élèves doués dans l'éducation musicale allemande,

— place de la musique dans la politique culturelle de l'Allemagne,

— problème du style dans l'analyse des œuvres.

III. - Concerts.

Donnés par des élèves d'écoles primaires, de lycées ou de conservatoires. La liste en serait bien longue. Glanons au hasard :

— Ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck (Orchestre Symphonique du Lycée Kepler du Tübingen),

— Magnificat de Bach, - Requiem de Mozart (Chœur du Lycée de Schorndorf, Orchestre de Jeunes d'Allemagne du Sud),

— de l'Impressionnisme au Dodécaphonisme : œuvres vocales de Hindemith, Klussmann, Poser, Schönberg, Krenek, Klebe, Raphaël, Hohlfeld et Einojuhani Rautavaara (Ecole supérieure de musique de Hambourg),

— Suite en Do majeur pour orchestre à cordes de Telemann - Concerto en Do majeur pour hautbois et orchestre à cordes de Stamitz - Symphonie n° 27 en Sol majeur de Haydn (Orchestre du Lycée Max-Planck de Gelsenkirchen-Buer).

IV. - Soirées artistiques.

— Les Noces de Sang de Wolfgang Fortner, à l'Opéra,

— Concert d'orgue dans la Basilique de Weingarten (instrument construit par Joseph Gabler de 1737 à 1750),

— Cantates de Bach 172 et 173 aux Vêpres du Vendredi de la Stiftskirche de Stuttgart,

— Madrigaux de Monteverdi, di Venosa, Schütz, Gibbons, Wilbye, œuvres vocales de Hindemith, Distler, David, Kremer, de Witt, Koch, Pepping, par la Gachinger Kantorei,

— Concerto brandebourgeois n° 4 de Bach, Introduction et Allegro de M. Ravel pour harpe, flûte, clarinette et cordes, Divertimento pour cordes de B. Bartok par le Südwestdeutsche Kammerorchester.

Cette longue énumération est loin d'être complète. Elle traduit certainement la plénitude de ces journées de travail où nous ne trouvions pas toujours le temps d'un repas convenable. Elle ne reflète ni la qualité des auditions qui nous étaient offertes, ni le respect d'un public attentif et curieux, ni la sympathie et l'enthousiasme toujours et partout présents.

Certes, ces jeunes — parfois très jeunes — interprètes de

CONCOURS INTERNATIONAL

JEAN-SÉBASTIEN BACH

DE CHANT, ORGUE, CLAVECIN ET PIANO

Leipzig, 24 Mai — 6 Juin 1964

Sont admis à concourir les musiciens et chanteurs de toutes nationalités nés après le 31 décembre 1931.

Tous renseignements (documentation et règlement du concours) peuvent être obtenus auprès du secrétariat des Internationalen Johenn-Sebastian-Bach Wettbewerbs, Hochschule für Musik, Leipzig C I - Grassistrasse 8. (Joindre une photocopie de l'acte de naissance, un curriculum vitae et 6 photos format 13 x 18 cm.).

Bach ou de Hindemith étaient avant tout des élèves de lycée. Nous, Français ou Belges, risquions de l'oublier quelquefois, tant les exécutions étaient soignées, souvent excellentes. Nous avons failli devenir difficiles, presque exigents, mais la réalité nous ramenait toujours vers d'amères réflexions et de désastreuses comparaisons. Quel que soit l'âge des enfants, quel que soit l'exercice présenté, nous avons vu des visages heureux, nous avons senti une volonté de bien faire.

Je voudrais pouvoir décrire la leçon de rythmique (méthode C. Orff) au cours de laquelle professeur et élèves évoluaient avec la même joie, jouant à improviser sur un rythme donné, le professeur tenant son rôle comme chaque enfant, soliste à son tour, tandis que xylophones et métallophones accompagnaient en quatre groupes « ostinato ».

Parmi bien d'autres exemples, je pense encore à cet ensemble de 150 garçons d'un même lycée groupés en trois formations sur la scène : au fond les petits avec leurs flûtes à bec ; en avant un orchestre à cordes et un orchestre à vent. Violoncelles et contrebasse en pizzicato accompagnaient la polka du Tyrol des flûtes soprano et alto. Deux trompettes se joignaient aux cordes pour un concerto de Corelli. Enfin, le public lui-même a été invité à chanter un choral de Karl Marx dont l'harmonisation aux trompettes et trombones sonnait magistralement.

Le public, d'ailleurs, mérite une mention spéciale dans ce compte rendu : les professeurs de musique réunis pendant une période de congé avaient payé fort cher une carte d'entrée au congrès ; ils participaient au maximum, cherchant à se documenter dans les domaines les plus variés, intéressés par le matériel scolaire, acceptant de bonne grâce de se prêter aux exercices de direction chorale ou d'improvisation. Ce même public se retrouvait en petits groupes à l'exposition sur l'histoire des instruments à clavier, se délassait parmi la flore étonnante de l'île de Meinau, ou encore — abandonnant pour une soirée toute notion artistique ! — se divertissait en dansant au son d'un tonitruant ensemble de jazz ! C'étaient pourtant les mêmes congressistes qui, lors de la dernière séance, réunis avec les quelques 500 choristes sur scène sous la direction du Professeur Hans Grischkat, de tous les points de la Beethovensaal, chantaient des canons de Praetorius, de Buxtehude ou un motet de Schutz.

Il est temps de chercher à dégager des conclusions. Nous n'avons pas les moyens matériels offerts à nos collègues d'outre-Rhin : de 3 à 6 heures de musique par semaine à l'école suivant les républiques fédérées ; des instruments prêtés ou loués par l'école ou la municipalité aux élèves ne pouvant pas les acheter. Il faudrait plusieurs générations pour réaliser ce à quoi sont parvenus les Allemands : la pratique de la musique non seulement à l'école mais aussi en famille, la formation d'un public éclairé d'amateurs au sens le plus noble du terme. Pourtant, les responsables ne sont pas entièrement satisfaits et luttent encore pour améliorer les résultats obtenus : ils déplorent le manque de continuité de l'enseignement musical suivant les différents niveaux scolaires ; ils regrettent de n'avoir pas réussi à donner à la musique une place en tant qu'élément constitutif de la formation de l'individu. Ils travaillent et espèrent une amélioration sensible. Devons-nous rester inactifs et défaitistes, paralysés par nos difficultés ?

Une première constatation s'impose : il est essentiel de « faire de la musique » (musizieren). La seule audition passive ne saurait être suffisante ; le chant n'apporte qu'une solution partielle. La pratique d'un instrument remplace avantageusement bien des leçons fastidieuses de solfège. Que chacun de nous tente dans son établissement la constitution d'un orchestre : ce seront d'abord les flûtes douces et la percussion, puis viendront les cordes et quelques vents. Pensons à l'enthousiasme que peut créer le grand nombre : unissons les efforts de plusieurs écoles, multiplions les chorales mixtes.

Et surtout, restons réalistes : n'avançons pas sans méthode. Tenons compte des possibilités vocales, psychologiques de nos élèves en fonction de leur âge, de leur origine sociale, de leur passé culturel. Nous ne rapportons pas de Stuttgart des procédés, des recettes pédagogiques qu'il nous faut copier servilement. Nous revenons persuadés qu'une progression sage conduit des premiers balbutiements d'une comptine aux richesses d'une harmonisation savante. Le point de départ, les premiers jalons de l'éducation de l'oreille et de la voix ne dépendent pas automatiquement des théories du XIX[e] siècle Carl Orff, Léo Rinderer débutent par des formulettes basées sur la tierce mineure et s'attardent longuement au pentatonique. Ecoutons chanter nos enfants : ils nous indiqueront mieux que quiconque les structures qui leur sont les plus familières sur lesquelles nous pourrons construire un langage plus évolué.

Le répertoire couramment exploité là-bas est un répertoire essentiellement allemand. Ceci apparaît comme tout à fait normal et vraisemblablement contribue à la facilité de compréhension et à l'enthousiasme permanent. Nous avons pu constater qu'il existe un fonds de chants vraiment populaires, connus de tous, de telle sorte qu'il suffisait au conférencier d'en esquisser les premières notes pour que toute l'assistance entonne l'air proposé. Ne serait-ce pas apporter à nos jeunes des thèmes plus simples et plus proches d'eux que de leur offrir des programmes constitués surtout de musique française ? N'avons-nous pas une histoire musicale suffisamment riche ? Je pense à des lacunes inconcevables de nos maisons d'édition : voulant faire interpréter par mes élèves des ballades de G. de Machaut, j'ai dû faire venir la partition d'Allemagne de l'Est tandis que nous trouvons chez Moeck nos sonates de J.-B. Loeillet et même des mélodies pour flûte douce et piano de Henri Martelli.

Nous avons beaucoup à faire, patiemment, avec confiance. Nos enfants aiment la musique et désirent la mieux connaître. ils chantent souvent de façon remarquable et beaucoup de nos chorales sont excellentes. Ne laissons pas s'étioler des qualités dont nous regretterons plus tard — trop tard — l'abandon irrémédiable. Je regarde une fois encore tous ces jeunes visages penchés sur des partitions, attentifs à un rêve intérieur né de la phrase déchiffrée... Mais ceci est précisément le contraire d'un rêve.

Gluck : ALCESTE [1]

par A. GABEAUD

ANALYSE

Importance des tonalités : Le peuple : *Sol Majeur* ou *mineur* ; La religion : *Mi bémol* ou *ut mineur* ; La douleur : *fa mineur.*

Les tonalités s'appliquent aux sentiments et non aux personnages.

Deux véritables leitmotiv :

1°) La plainte (A).

2°) L'effroi religieux surnaturel (B).

OUVERTURE. — L'ouverture s'enchaîne au drame. Elle est pleine de passion, en *ré* mineur ; trombones. Forme française : lent et vif en deux parties : A) vers la Dominante ; B) Dominante-Tonique.

A. — Lent et vif. La basse aux trombones (C) évoque l'Oracle (4 mesures). Une plainte répond (mes. 5). L'Allegro arrive peu à peu (à partir de la mesure 11). Très fiévreux, il aboutit à la Dominante (on peut remarquer une sorte de second thème, mes. 39), on module et la Dominante (*la*) s'impose en pédale (mes. 54 à 60).

B. — Le Lento revient (mes. 61) puis la plainte et le retour progressif de l'Allegro partant de la Dominante (avec le 2e thème en *fa*, mes. 102),on rejoint le ton, pour s'arrêter sur la Dominante en pédale et enchaîner un chœur, très bref : « *Dieux, rendez-nous notre roi, notre père !* » que termine une sonnerie de trompettes en *ré*, annonçant le *Récit* du 1er acte.

ACTE I. —

En trois grandes parties :

1°) Lamentations sur la mort d'Admète.

2°) Consultation de l'Oracle.

3°) Alceste s'offre en sacrifice.

Première Partie (N° 1).

Récit : Hérold (après sa sonnerie de trompettes) annonce la mort prochaine d'Admète ; ce récit est soutenu par des accords et s'arrête sur *ut.*

Chœur (Andante-Allegro) - Andante : Implorations et lamentations très nobles : « *O dieux, qu'allons-nous devenir ?* » (le chœur rassemble le peuple et les prêtres). Allegro : « *Non jamais le courroux céleste* » (mes. 44) : Très agité, toujours en *mi bémol* (ton religieux), avec un *ré bémol.*

La reine sort du palais : petit récit d'Evander (mes. 69) cadence sur *si bémol.*

Première Partie (N° 2).

Chœur : La foule se divise en deux chœurs qui se répondent (en *sol mineur*), ton du peuple. 1er Chœur : « *O malheureux Admète* ». 2e Chœur : « *O malheureuse Alceste* ». A la 11e mesure, les deux chœurs s'unissent. Arrêt sur la Dominante, quelques mesures d'orchestre, puis dialogue modulant, ensemble (mes. 30) qui s'élève pour conclure dans le ton. Un hautbois annonce la venue d'Alceste (mes. 42).

Première Partie (N° 3). (Seconde scène).

Récit d'Alceste : elle s'exclame comme le peuple (Moderato), le récit devient dramatique ; le peuple répond : « *Malheureuse patrie !* ». Cadence en sol mineur.

Première Partie (N° 4).

Récit et Air d'Alceste. La reine s'avance vers l'autel d'Apollon. Adagio en deux phrases (en *mi bémol*). Moderato et enchaînement à un Allegro très passionné.

Forme lied :

— a) en *la bémol* (E) qui expose le leitmotiv de la douleur (A), d'abord à la voix (mes. 46-48), puis au violoncelle (mes. 50), à l'orchestre (mes. 68).

— b) (mes. 70) « *Quand je vous presse* », le thème douloureux (A) s'impose, repris par Alceste (mes. 70) et redit avec insistance par l'orchestre. Cadence en *mi bémol mineur.*

a') Reprise du début (E) de l'Allegro : « *Rien n'égale mon désespoir* » pour se terminer en *mi bémol.* Le double chœur répond (mes. 102) : « *O malheureux Admète !* », « *O malheureuse Alceste !* » et semble agrandir le thème douloureux (A) (mes. 102-105). On part de *mi bémol* pour aller vers *sol* et s'arrêter sur la Dominante.

Première Partie (N° 5).

Alceste se dirige vers le temple : Récit, Chœur (mes. 20) en *mi bémol.* La foule se lamente, comme au début de l'acte, mêmes paroles, même tonalité ; Andante-Allegro. Orchestre plus agité vers la fin.

DEUXIEME PARTIE DE L'ACTE

Cérémonie religieuse et consultation de l'Oracle.

N° 6. — Petite marche en *sol* (ton populaire) ; uniquement flûtes et cordes (F), les flûtes doublent les premiers violons dans le grave, jolie sonorité.

N° 7. — *Récit* du grand-prêtre sur des accords d'*Ut Majeur* donnés par les trombones, cors et bassons, jouant crescendo jusqu'au FF.

Chœur (Andante Animato, en *ut mineur*) ton religieux, plutôt agité, dialoguant avec des soli du grand-prêtre accompagné de traits caractéristiques des violons qui continuent sous le chœur de plus en plus fiévreux.

N° 8. — Récit du grand-prêtre commençant en *ut mineur,* précédé d'une descente d'accords prise au thème d'effroi religieux (B). Son dialogue avec le chœur semble une continuation des morceaux précédents.

N° 9. — Nouveau récit, plus agité. Le début est coupé par une reprise de la marche n° 6, puis au Lento, Alceste prend la parole, en *mi bémol,* et invoque Apollon.

N° 10. — Pantomime pour le sacrifice. Orchestre.

N° 11. — Scène dramatique :

a) Récit du grand-prêtre. Le thème d'effroi religieux (B) précède les trois invocations du grand-prêtre, d'abord au quatuor, puis avec les hautbois, tous à l'unisson, et l'octave. Le récit se poursuit amenant des entrées successives : cors, bassons, clarinettes, trombones, à mesure que le récitant s'anime : il invoque le soleil, la lumière entoure la statue du dieu, « *Tout m'annonce du dieu la présence* » : trémolos ponctués de coups violents des premiers violons et des basses...

(1) *Voir « E.M. » n° 104 de Janvier 1964.*

« *La terre fuit sous mes pas* » (mes. 41) avec aux basses l'arpège fatidique (B) : *ré mineur, la mineur, mi mineur* (mes. 41, 45, 49, 53). L'Oracle va parler : accords d'*ut dièse, fa dièse,* trémolos s'arrêtant sur un accord de *Ré majeur*... Grand silence de deux mesures et demie, indiquées par Glück lui-même.

b) L'Oracle s'exprime en si mineur (ton spécial), sur une seule note (G) : *si.* « *Le roi va mourir aujourd'hui, si personne au trépas ne se livre pour lui !* ». A l'orchestre, sur des descentes de basses, accords massifs (même rythme que la parole). Quatuor avec sourdine, trombones qui transparaissent : curieux amalgame ! (On retrouve la même disposition dans le *Don Juan* de Mozart (scène du cimetière),

c) La foule, interpellée par le grand-prêtre, devient personnage : chœur en *sol,* morcelé, car tous s'enfuient « *Quel oracle funeste... Fuyons !...* », bien que le grand-prêtre eut crié : « *Votre roi va mourir !* ». (Glück avait demandé au chanteur de crier le dernier appel une octave plus haut, pour dominer le chœur, mais, ne l'ayant pas indiqué sur la partition cet ultime appel est resté dans le médium, malgré les efforts de Berlioz...). Dispersion dans le tumulte, tout s'émiette, l'orchestre aussi, très rapidement...

TROISIEME PARTIE DE L'ACTE

Alceste, demeurée seule, décide de s'offrir en sacrifice.

N° 12. — Récit très émouvant (« *Déjà beau en italien, en français, est sublime* » *Berlioz*). « *Où suis-je ? O malheureuse Alceste !* ». A la mesure II, commence un crescendo qui arrivera à l'enthousiasme ; le débit se précipite (mes. 20), devient haletant pour enchainer l'Air après un passage plein de tendresse.

Air en 5 parties. Beaucoup de changements de mouvements ; appartient à la partition française : « *Non, ce n'est point un sacrifice !* ».

a) Thème principal en *Ré* (mes. 31) (H),

b) Module de *mi* à *si mineur* (mes. 44),

a') Reprise du thème, interrompu. Elle pense à ses enfants (mes. 62-63). Intervention de 2 hautbois.

c) « *O mes enfants !* » Dominante de *si* (*fa dièse*) ; orchestre douloureux, exclamation des hautbois (mes. 63), hésitations, arrêt (mes. 77) avant de terminer en *fa dièse.*

a") Reprise du thème (H) qui conclut (mes. 82).

Cet Air est une application au drame d'une forme symphonique (Lied en 5 parties).

N° 13. — Récit, presqu'un Air.

Alceste est à genoux, aux pieds de la statue d'Apollon et prononce son vœu : « *Arbitre du sort des humains* ». La voix est suivie par six instruments à vent (hautbois, clarinettes, cors) jouant FF, sorte de réponse de l'Oracle (arpège descendant de (B) sur le trémolo des cordes). Les basses dessinent un trait descendant après les arrêts de la voix. Enchaînement modulant : de *ré* à *ut dièse.* Cadence sur *ut dièse mineur.*

N° 14. — Air du Grand-prêtre. Forme Andante en deux parties. Précédé d'un dessin orchestral modulant curieusement : d'*Ut dièse* à *Si bémol,* dominante.

L'Air est tiré de l'Alceste italienne (ne parait pas orchestré par Glück). Dans la partition italienne, cet Air est chanté par Ismène, suivante d'Alceste et soprano. Il est ici transposé pour voix d'homme (et agrandi, dit Berlioz). Les traits de violons ont été ajoutés et montent très haut (mes. 22 et suiv.), ainsi qu'une partie de bassons intéressante.

N° 15. — Air d'Alceste. Cet Air (J) célèbre ne figure pas dans la version italienne, laquelle emploie d'autres paroles. Plein d'enthousiasme, il est de même coupe que le N° 12 : Lied en 5 parties. C'est un long crescendo, avec intervention des trombones représentant les dieux infernaux. Petit prélude avec trombones.

a) « *Divinités du Styx* », héroïque (J), (mes. 10).

b) « *J'enlève un tendre époux* » (mes. 33), en *fa.*

a') « *Divinités du Styx !* » (mes. 44) moins long que la première fois.

c) « *Mourir pour ceux qu'on aime...* » (mes. 52). Tout à fait tendre, suivi d'un Presto très animé, exalté (mes. 63), part de la Dominante pour regagner la Tonique.

a") La première phrase (J) est reprise en entier, après qu'un rall. ait permis de revenir au mouvement initial.

Résumé des tonalités du 1er Acte qui va de *sol* à *si bémol. Sol* (peuple) — *Mi bémol* et *ut mineur* (scènes religieuses) — Vers *ré* résolution en *si bémol* (hésitation d'Alceste).

ACTE II

En deux Parties :

1°) Réjouissances pour la guérison d'Admète,

2°) Alceste avoue son sacrifice. Douleur de son époux, lamentations du peuple.

PREMIERE PARTIE

Chœur en *sol* (ton de la foule), tiré d'« *Hélène et Pâris* » où on célébrait l'entrée d'Hélène à Troie ; chœur très joyeux, forme binaire : a) vers la dominante ; b) module et retour à la tonique :

a) « *Que les plus doux transports* »,

b) « *Vive Admète* » (avec reprise). Remarquer les difficultés de la partie des premiers violons, et les sauts d'octave des cors, presqu'inexécutables à l'époque.

Petit ballet :

a) Passacaille : Sorte de prélude en *mi mineur,* forme binaire avec reprises,

b) Allegro en *Sol Majeur,* forme binaire (1° : vers dominante ; 2° : vers tonique) avec reprises,

c) Andante en *sol mineur ;* forme lied (1° : tonique ; 2° : vers la dominante ; 1 bis : conclusion. Reprise de 2° et 1 bis),

d) Allegro en *sol,* à 3/4, sorte de passepied, forme binaire avec reprises,

e) Andante. Menuet noble, forme binaire avec reprises.

N° 2. — Chœur en *sol ;* avec une partie de violoncelle très difficile, forme binaire avec reprises.

N° 3. — Récit dialogué. Presto : des solistes s'adressent a Admète. Le roi répond, plus calme, sur un accompagnement expressif ; il veut savoir quel miracle (récit précipité, accompagnement limité à des accords secs) lui a donné la guérison. Evander raconte comment un héros inconnu s'est offert à la place du roi.

Admète : « *Oracle affreux !* » (mes. 33) : Septièmes diminuées trépidantes, puis tenues. Admète proteste contre ce sacrifice !

Chœur en *La Majeur,* grazioso : « *Vivez, aimé, des jours dignes d'envie* » en deux parties avec reprises.

N° 4. — Récit. Admète réclame Alceste. Elle arrive et cache son regret, pour dialoguer avec son époux.

Chœur - Allegro, en *si bémol,* assez long. Petit prélude orchestral. Chœur : « *Livrons-nous à l'allégresse* » où quatre solistes dialoguent avec le tutti, formant comme des couplets. Arrêt à la dominante (mes. 50). Fort belle interjection d'Alceste, circulant à travers les groupes de ce chœur dansé (mes. 54) : « *Ces chants me déchirent le cœur* », et, pour la première fois, les trois cors accompagnent Alceste. Arrêt sur la dominante d'*ut* et le chœur, comme s'il pressentait la réalité, reprend en *ut mineur* (mes. 58) ; il regagne le ton de *si bémol* et termine avec l'orchestre sur une pédale de tonique aux basses.

N° 5. — En trois parties :

a) Récit d'Admète accompagné par les instruments à vent. Chœur : « *Parez vos fronts de fleurs* » (K) (tiré d'Hélène et Pâris), à 3/8 accompagné par le quatuor entièrement en pizzicato avec des couplets d'un soprano, qui s'intercalent entre les interventions du chœur. Mais une plainte douloureuse d'Alceste l'interrompt,

b) Andantino 3/4 en *sol mineur.* Sur des tenues du quatuor, une flûte, avec l'alto, trace un dessin (L) continu dans

l'accompagnement. La voix commence à la 10ᵉ mesure : « *O dieux ! soutenez mon courage !* » ; admirable récit dramatique. en deux parties dont la seconde est reprise.

a') *Sol Majeur*. Reprise du chœur : « *Parez vos fronts* ».

DEUXIEME PARTIE DE L'ACTE

N° 6. — Admète veut connaître la cause de la tristesse d'Alceste.

Récit et Air en *La Majeur*, accompagné par les violons : « *Bannis la crainte* » (M) ; forme D.C. en trois :

a) « *Bannis la crainte* ».

b) « *Ma vie est un bienfait* ».

a') « *Bannis...* ».

N° 7. — Il voit Alceste pleurer et l'interroge.

Récit : Questions, assez agité et modulant. Alceste rassure son époux. Mais, Admète : « *Je cherche tes regards* » (mes. 14-18). Deux hautbois à la tierce répondent aux halètements des cordes. Le Récit est plus calme et enchaîne l'Air, en *Ré majeur* (mes. 29). Cet Air est en deux parties :

a) Vers la dominante,

b) Vers la tonique avec reprises. Remarquer à la mes. 47. sur les paroles « *jusque dans la nuit éternelle* », l'arpège descendant (issu de (B)) où les cors à l'octave suivent la voix, et on aboutit à un accord de dominante suspensif.

N° 8. — Très belle scène où la douleur féminine est représentée par le timbre doux et voilé des altos dans le médium avec la flûte (voir à partir de la mes. 8). Récit ou plutôt dialogue qui se serre, les altérations se multiplient. Trémolo (mes. 24). Alceste, enfin, avoue son sacrifice dans le calme d'un accord de 7ᵉ diminuée : « *Et quelle autre qu'Alceste devait mourir pour toi* » (mes. 38). Admète, puis le chœur s'indignent...

Un chœur dramatique termine la scène (beaucoup de 7ᵉ diminuées).

N° 9. — Récit et Air. Encore une très belle scène. Admète et Alceste. Admète est horrifié : Grand récit dramatique : « *Non, laissez-moi mourir !* » (mes. 5), (orchestre haletant) ; Alceste veut le calmer, mais, il s'exaspère, il veut agir contre l'arrêt des dieux et mourir à la place d'Alceste, orchestre furieux.

Air d'Admète (N) en *la mineur* (mes. 54) ; antithèse de celui en *La Majeur* ; admirable de déclamation dramatique « *Barbare, non, sans toi je ne puis vivre !* » en trois sections :

a) En *la mineur*,

b) (Mes. 13 de l'Air) « *Et pour sauver mes jours* », le sentiment se serre (en *mi mineur*), cadence sur la dominante de *la*.

c) Presto avec des trémolos « *La mort est le seul bien* ». il s'exalte de plus en plus et arrive en *Ut Majeur* (mes. 44-45 de l'Air), Alceste l'interrompt, mais Admète reproduisant la fin de la première partie de l'Air s'exclame et se précipite hors de la scène !

N° 10. — Récit et chœur : Alceste est effondrée : Petit récit, cadence en *ut mineur* (O). Chœur de déploration : « *Tant de grâces* » en *fa mineur*, ton de malheur, traité aussi dans le sens antique. Une voix dialogue avec l'ensemble ; le chœur ne termine pas, malgré la cadence de l'orchestre.

N° 11. — Récit (3 mesures) et Air d'Alceste. commence dans la douleur et s'exalte jusqu'à l'enthousiasme. Forme : Andante-Allegro. Une flûte solo introduit l'Air, l'accompagnement est confié aux hautbois, tenues de cors, avec deux violons expressifs, le chant commence mesure 15 « *Ah ! malgré moi* » et l'Andante se termine sur la dominante.

Allegro en 3 divisions :

a) « *Ciel, quel supplice !* » (P) (mes. 58), de plus en plus animé, difficile à chanter, en *Fa Majeur*, entrecoupé de soupirs (mes. 70 et suiv.). Sur les paroles : « *et m'arrache le cœur* » retenir le caractère poignant de la succession *la bécarre-la bémol*.

b) Beau chœur conclusif : « *Oh ! que le songe de la vie* » (Q) ; un des plus beaux de la partition.

a') Alceste reprend son Allegro et termine dans un enthousiasme croissant.

ACTE III

En trois parties :

1°) Lamentations sur la mort d'Alceste,

2°) Aux bords de Styx, Alceste, puis Admète voulant mourir à sa place. Intervention d'Apollon (autrefois seul) et d'Hercule,

3°) Retour sur terre et divertissement final.

PREMIER TABLEAU
(*Première Partie de l'Acte*)

N° 1. — Evander annonce au peuple qu'Alceste va mourir : Marche de déploration soulignée par les trombones : arpège initial (issu de (B)) en *fa mineur* (ton de malheur) suivi du dessin (A).

Récit redisant le thème (A) (mes. 9-10 et 16-18). repos sur la dominante d'*ut*. Double-chœur (R) en *ut mineur* avec les trois trombones, « *Pleure ô Patrie !* », plutôt un récit en chœur ; le second chœur placé au fond de la scène semble un écho du premier. Le trombone-basse descend jusqu'à un *ut grave* lugubre.

Autrefois. cette scène était la fin du second Acte.

N° 2. — Arrivée d'Hercule. Le chœur explique la situation. Nouveau récit d'Hercule et Air en *la*, plutôt faible (Est-ce de Glück ? ce rôle ajouté après plusieurs représentations. On l'attribue à Gossec, car à ce moment, Glück n'était pas à Paris ; l'orchestre n'est pas dans sa manière).

Forme en deux parties :

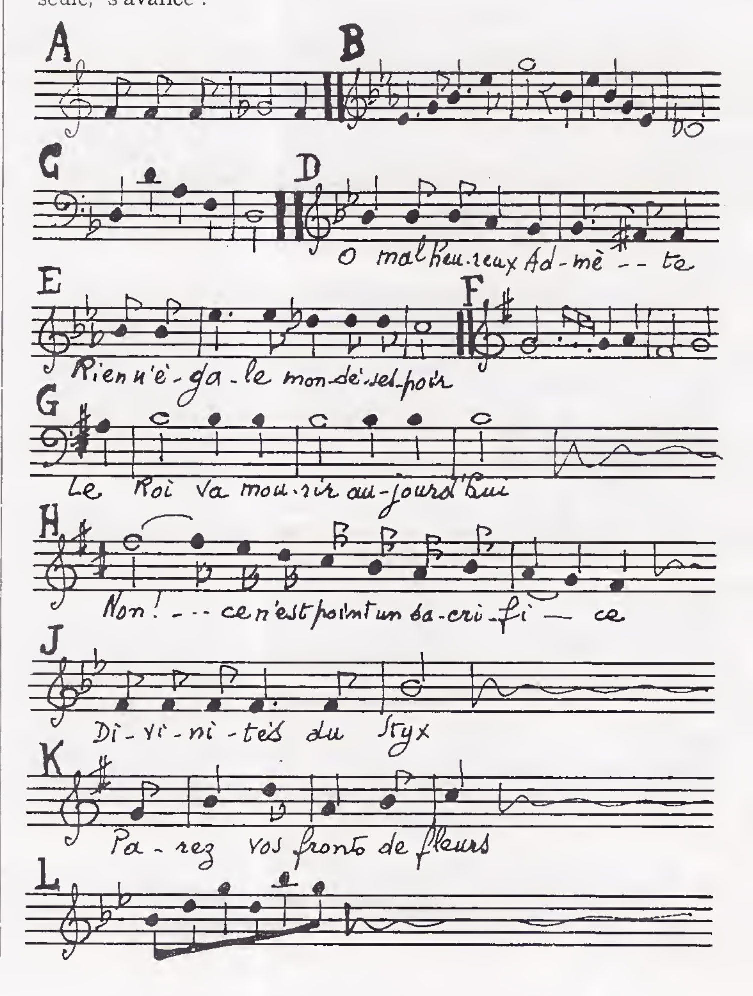
a) Vers la dominante,
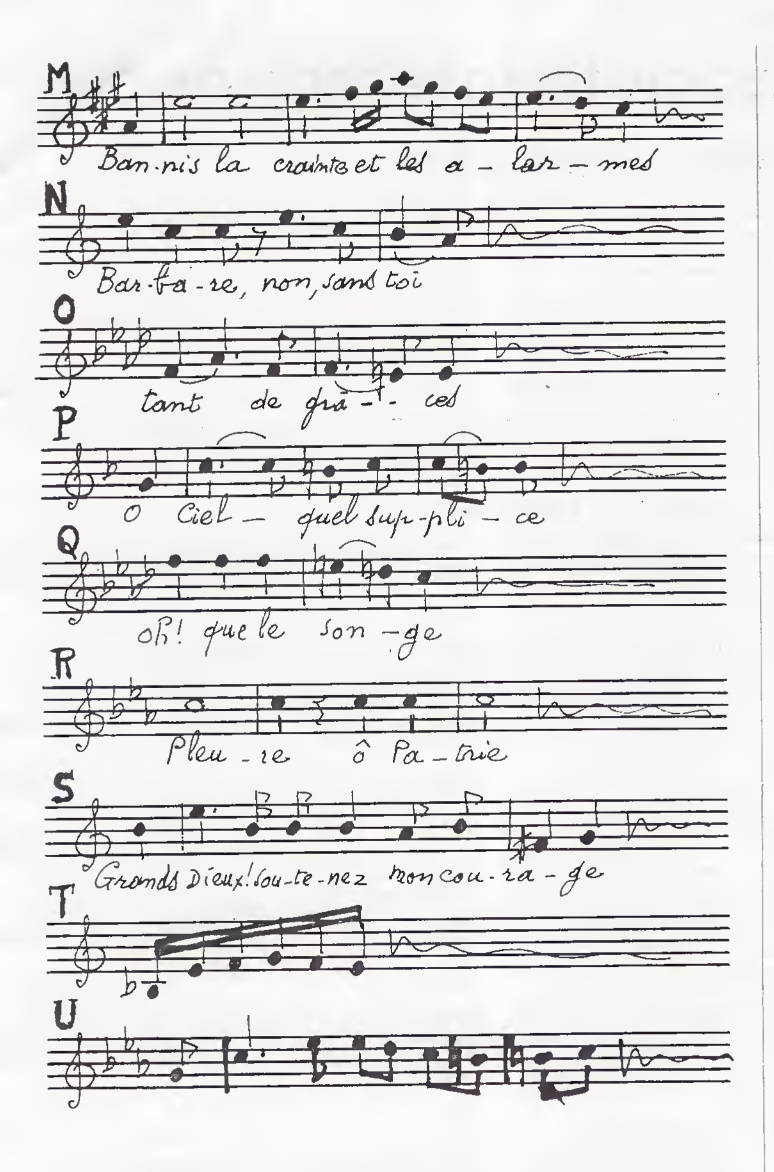
b) (Mes. 29-30), vers la tonique.

DEUXIEME TABLEAU

Au Styx (autrefois, entrée du second Acte).

N° 3. — Récit, chœur et Air, en 3 parties. Scène dramatique, admirable. L'orchestre commence, lent, morne. Alceste. seule, s'avance :





a) Hésitations, en *la mineur* « *Grands dieux! soutenez mon courage!* » (S). Arrêts, accords ascendants,

b) Tableau descriptif : Allegro (mes. 22). Accords renversés ; toujours le rappel de l'Oracle alternant avec passages trémolos allant de *sol mineur* (mes. 22) à *ré mineur* (mes. 26) puis revenant vers *la. Andante* (mes. 38), la source, comme dans Orphée, mais avec des harmonies lugubres (T). Les oiseaux (mes. 41 à 43), avec trémolos ; puis tout s'établit en *fa mineur* (mes. 57). On retrouve le leit-motiv (A) « *Et mes genoux tremblants* » (mes. 59-60). Alceste reprend des forces, et entend la voix qui l'appelle : retour du leit-motiv (A) à l'orchestre (mes. 71 à 73).

c) Chœur des dieux infernaux sur le thème de l'Oracle (G) sur une seule note avec les cors, clarinettes, trombones et cordes : « *Malheureuse, où vas-tu ?* » (mes. 74), fa mineur, harmonies sombres.

Air en *Fa Majeur*, contrastant avec l'âpreté du paysage (mes. 89) par son sentiment résigné : « *Ah! divinités implacables* ». Les altos doublent le chant des premiers violons à l'octave grave, ce qui donne un timbre voilé, mystérieux. L'Air est en deux parties :

a) avec reprise vers la dominante,

b) nouveau départ vers la dominante pour regagner la tonique, coda après un arrêt. Alceste résignée accepte la mort.

N° 4. — Arrivée d'Admète qui veut arracher son épouse aux enfers et s'y présenter à sa place, il a suivi Alceste ! La scène, très dramatique, fait pendant à celle du second Acte (2e partie du 2e acte), mais avec plus d'intensité : tout est douleur.

Récit : « *O ciel, Admète !* ». Dialogue entre les deux époux. D'abord vers *sol* où Alceste incite Admète à vivre (mes. 17), et mes. 30, sur la dominante d'*ut mineur* avec des trémolos. On aboutit à un très bel Air d'Admète, en 4 parties :

a) Exposition en *ut mineur* (mes. 43) (U) avec un basson douloureux aux dissonances expressives « *Alceste au nom des dieux* ». L'orchestre souligne un dessin obstiné ; modulation vers *ré mineur*, assez subite (mes. 54-58).

b) Le début (U) revient un ton plus haut avec beaucoup de fièvre, et plus intense. Arrêt sur *sol mineur*,

c) « *Pour adoucir* ». Dessin mélodique (U) à peu près semblable. Evolution de *sol* vers *ut*.

d) Le thème de la douleur (A) (mes. 90 et suiv.) se développe ; la mélodie est haletante, les harmonies superbes. Cet Air ne conclut pas, il reste en suspens (mes. 105). Alceste très douce, très simple, intervient avec un récit (mes. 105-106). Admète implore les dieux (mes. 115) avec des trémolos ; mais Alceste (mes. 129) intervient encore. Cadence en *ut*. Un duo en *Fa Majeur* se termine en *Ré Majeur*.

N° 5. — Air, Récit et Chœur.

a) Thanatos appelle Alceste : « *Caron t'appelle !* ». Cors en *ré*. Au temps de Glück, l'appel se faisait en abouchant les pavillons des deux cors, ce qui était peu pratique Berlioz eut l'idée de faire exécuter ces appels en sons bouchés. Après le premier appel (mes. 5), un Allegro où le dieu invite Alceste à se décider, un second appel retentit (mes. 16). Deuxième Allegro, toujours par Thanatos, assez mouvementé. Troisième appel (mes. 46) : Alceste s'élance, bien qu'Admète cherche à l'arrêter,

b) Le chœur accueille Alceste (mes. 58) avec des cors et trombones renouvelant les appels ; nouvelle intervention d'Admète (mes. 81) sur un accompagnement haché. Dispute d'Admète et du chœur ; trémolos.

Hercule arrive (mes. 132) plein d'importance (Air probablement ajouté par Gossec. Vincent d'Indy s'appuie sur un détail : les clarinettes en si bémol sont notées sans transposition, ce que Glück n'avait jamais fait).

Chœur souterrain (est-il de Glück ?), en *ut*. Au-dessus plane le chant d'Hercule. Il enlève Alceste aux dieux infernaux et la rend à son époux.

N° 6. — Récit d'Apollon (autrefois seul) suivi d'un Trio : Alceste, Admète, Hercule (trio qui pourrait bien être de Gossec).

TROISIEME TABLEAU

Devant le palais. Réjouissances.

N° 7. — Petit récit dialogué et chœur (tiré de l'Alceste italienne, où il terminait le premier Acte), en *ut*, solo et tutti « *Qu'ils vivent à jamais !* ». Milieu à la dominante, retour et fin à la tonique.

Ballet. Selon l'habitude de l'opéra français, c'est une suite de six morceaux, tous en forme de danse : a) Andante en *sol*, se terminant en *ré* pour : b) une marche en *ré*, forme binaire, avec des cuivres ; c) Andante en *La Majeur*, forme binaire ; d) Menuetto en *ré*, avec un centre en *la*, Gavotte forme ternaire ; e) Gavotte en *La Majeur*, 2e Gavotte en *mineur*, puis, reprise de la 1re Gavotte ; f) Grande Chaconne pour terminer, suivant la tradition, avec de nombreuses variations, parfois intercalées de couplets à la dominante.

6ème Conférence de la Société Internationale
de L'ÉDUCATION MUSICALE

La Société Internationale pour l'Education Musicale (ISME) tiendra sa 6e conférence internationale à Budapest du 26 Juin au 3 Juillet 1964. Le Congrès sera patronné par le Ministère de l'Education Hongrois et organisé en collaboration avec l'Association des Musiciens Hongrois. Maître Zoltan Kodaly, vice-président de l'ISME, est à la tête du Comité Préparatoire Hongrois et du Comité d'Honneur.

Le thème général étudié à Budapest sera le suivant :

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET L'EDUCATION MUSICALE

Sujets traités

1. La philosophie de la musique contemporaine.
2. Les diverses phases dans l'évolution de la musique contemporaine.
3. Les éléments nouveaux du style de la musique contemporaine.
4. Le Jazz dans la musique contemporaine.
5. Aspect nouveaux de la musique avant-garde et de la musique électronique.
6. La musique contemporaine spécialement écrite pour la jeunesse.
7. Œuvres contemporaines pour les orchestres d'école.
8. Musique contemporaine pour les chorales scolaires.
9. La musique contemporaine dans l'éducation musicale élémentaire.
10. L'improvisation comme moyen de comprendre la langue musicale d'aujourd'hui.
11. Des méthodes d'analyse musicale des œuvres contemporaines usées dans les écoles, conservatoires et universités.
12. La musique contemporaine et l'entraînement du musicien professionnel.
13. L'importance des moyens audio-visuels (radio, film, TV et disque) pour enseigner et comprendre la musique contemporaine.

Pour chacun de ces sujets, on peut proposer des exposés. Les congressistes sont priés au cas, où ils voudraient faire un exposé d'en informer le secrétariat de l'ISME avant le 1er Février 1964, en joignant à leur demande un résumé d'environ 300 mots. Un comité de programme aura pour mission d'établir la liste des exposés et cette liste sera communiquée aussi vite que possible. Dans sa forme définitive, l'exposé ne devra pas durer plus de 20 à 30 minutes, ni compter plus de 2000 mots environ.

Séances spéciales (chaque jour).

1. La musique à l'école primaire.
2. La musique au lycée.
3. La formation du professeur de musique.
4. La formation musicale du professionnel.
5. La recherche dans l'éducation musicale.
6. Les procédés audio-visuels.

Langues officielles.

Le Hongrois, l'Anglais, le Français, l'Allemand et le Russe.

Siège du Congrès.

Académie de Musique Fr. Liszt, Budapest, VI. Liszt Ferenc tér. 8.

Assemblée Générale

A propos du 6e Congrès, l'ISME tiendra une assemblée générale. On peut proposer un article du programme jusqu'au 31 mars 1964.

Programme des manifestations supplémentaires.

Concert symphonique — Académie de Musique — Deux ballets et opéra de Bartok — Opéra de Budapest — Concert d'oratorios — Concerts d'ensembles de jeunesse (chœurs, orchestres).

Exposition.

Une exposition internationale, destinée à faire connaître les procédés d'éducation les plus récents sera organisée pendant la durée de la Conférence. On y trouvera des livres, des éditions musicales, méthodes, instruments, procédés audio-visuels.

S'adresser pour retenir une chambre, jusqu'au 20 février 1964, au Comité préparatoire du Congrès : Association des Musiciens Hongrois, Budapest, V. Semmelweis u. 1. code : Musicunion, Budapest. Les congressistes sont priés de s'inscrire au plus tôt possible, afin de pouvoir leur retenir les chambres d'hôtels et leur assurer les visas.

Inscription.

Les congressistes sont priés de s'inscrire avant le 20 février 1964 au Secrétariat Général de l'ISME, 5 Cologne-Klettenberg, Monderscheider Str. 35 ou Care of ISME. 1201 - Sixteenth Sreet N. W., Washington 6, D. C. USA.

Demandez les Bulletins d'inscription soit aux Délégués Régionaux, soit à « L'Education Musicale ».

SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Souscrivez un abonnement à ce supplément.

Le prix est de F. 8,- pour 5 Iconographies par an.

La première : *Stèle dite « de la Musique » ou de Gudea* a paru avec le n° 104 du 1er Janvier 1964 de l'« EM. ».

Elle vous sera expédiée dès réception de votre souscription.

ABONNEMENTS

N'oubliez pas que le prix de votre propre abonnement, F. 18,- peut être ramené à F. 14,50 si vous nous procurez un abonnement nouveau et à F. 11,- si vous nous procurez deux abonnements nouveaux.

Pour l'étranger, ces prix sont ramenés à F. 17,- et F. 13,-.

EMISSIONS MUSICALES

DE LA RADIO SCOLAIRE

FEVRIER

MARDI 4 :
Chant : Par derrière chez ma tante (chant populaire du Canada) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 5 :
Initiation à la musique : Révision des œuvres de Haydn, Saint-Saëns, Prokofiev, Schubert et Dvorak présentées au 1er trimestre.
Chant : Derrière chez mon père (chant populaire de l'Angoumois imposé au C.E.P.) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 7 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Au bords du Rhin (Brahms) : début de l'étude.
Initiation au solfège (1re année) : 8e leçon.

VENDREDI 14 :
Initiation au solfège (2e année) : 9e leçon.

MARDI 18 :
Chant : Par derrière chez ma tante (suite de l'étude).

MERCREDI 19 :
Initiation à la musique : Le chant du rossignol (Stravinsky).
Chant : Derrière chez mon père (suite de l'étude).

VENDREDI 21 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Aux bords du Rhin (Brahms) : suite de l'étude.
Initiation au solfège (1re année) : 9e leçon.

MARDI 25 :
Chant : Par derrière chez ma tante (fin de l'étude).

MERCREDI 26 :
Initiation à la musique : Les Indes Galantes (Rameau).
Chant : Derrière chez mon père (fin de l'étude).

VENDREDI 28 :
Initiation au solfège (2e année) : 10e leçon.





LES TABLETTES DE LA



SCHOLA CANTORUM

68e Année — Nouvelle Série N° 2 — Février 1964

Création de Cours Nouveaux

Interprétation de la Musique Sacrée : R.P. Emile Martin de l'Oratoire, docteur ès lettres de l'Université de Paris, président fondateur des Chanteurs de Saint-Eustache, directeur artistique de la Fondation Internationale d'Art Sacré (FIDAS).

Ces cours s'adressent notamment aux futurs maîtres de chapelle et aux solistes et ensembles de solistes qui veulent étudier les œuvres musicales :

— de caractère liturgique (Messes, Motets) ;

— d'inspiration religieuse (Cantates, Oratorios, Psaumes, etc...).

Sont également prévus des cours traitant des problèmes particuliers posés par la direction chorale et l'instrumentation des œuvres sacrées.

Harmonie pratique (basée sur l'analyse des œuvres et l'improvisation au piano) : J Chailley.

Histoire de la musique appliquée (analyse méthodique d'œuvres représentatives des diverses époques) : Jacques Chailley.

1re année : Des origines à Monteverdi.

Assistants : R.P. Picard (chant grégorien), Jean Maillard (moyen-âge), Aimé Agnel (renaissance).

2e année : De l opéra italien à Brahms (L'inscription aux deux années peut se cumuler).

Solfège pratique et déchiffrage (enseignement jumelé), directeur d'études : Jacques Chailley ; professeurs : Claudie Martinet, Michel Briguet (piano), François Fabien (instruments à vents), Edmond Marc (éducation auditive complémentaire), Angélique Fullin, Lucien Jean-Baptiste (classes spéciales enfantines).

Piano : Préparation au Conservatoire National Supérieur, sous le contrôle personnel de professeurs au Conservatoire : Lélia Gousseau (classe Nicole Rolet), Pierre Sancan (classe Françoise Gobet).

Par entente avec Magda Tagliaferro : Classes supérieures placées sous son contrôle personnel. - Professeur : Jean-Jacques Painchaud.

Violon : Préparation au Conservatoire National Supérieur, sous le contrôle personnel de professeurs au Conservatoire : Roland Charmy (classe Marie-Thérèse Ibos).

Violoncelle :

— a) *Virtuosité et préparation aux concours internationaux:* Maurice Maréchal.

— b) *Classes supérieures et préparatoires :* Claude Burgos, Robert Cordier, Reine Flachot.

— c) *Préparation au Conservatoire National Supérieur,* sous le contrôle personnel de professeurs au Conservatoire : André Navarra (classe Reine Flachot), Paul Tortelier (classe Claude Burgos).

Ondes Matenot : Nelly Caron, Ginette Martenot.

Alto : Marie-Thérèse Chailley.

Trombone : Roger Wittebolle.

Timbales et Percussion : Vincent Géminiani.

Instruments anciens, jeu et facture (flûte à bec, etc.) : Roger Cotte.

Mise en scène lyrique : Jean-Christophe Benoit.

Art Dramatique : Directrice d'Etudes : Lise Delamare, Sociétaire de la Comédie Française - Professeur : Roland Jouve.

PRÉPARATION AUX CONCOURS DU PROFESSORAT

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal, Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictée, déchiffrage, A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs, d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Et tous les Cours d'Instruments, d'Art Lyrique et Dramatique et de Danse.



RENSEIGNEMENTS - INSCRIPTIONS : 269, Rue Saint-Jacques, Paris-Ve - ODE. 56-74

HENRY LEMOINE & Cie, Editeurs
17, rue Pigalle, PARIS - C.C.P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

SOLFEGES A DEUX ET TROIS VOIX

AUBANEL (G.) : **Solfège rythmique à 2 voix** ....(F.) 3,00
LOUCHEUR (R.) : **26 leçons de solfège à 2 voix** (F. à M.F.) 3,00
NOEL GALLON : **Solfège à 2 voix** .... (M.F. à D.) 3,00
— **Solfège choral à 3 voix** ....(M.F. à D.) 3,00
ROGER DUCASSE : **6 leçons à 2 voix à ch^t de clés** .. (D.) 3,00
SIMON : **Solfions à 2 voix. Initiation au ch^t choral** .. (F.) 3,40
SOHET (S.) : **Le Solfège à l'école (2 et 3 voix) :**
1er Recueil .... (T.F.) 2,00
2e Recueil .... (F.) 2,20
3e Recueil .... (Assez F.) 3,00
VERGNAULT (M.) : **De la Chanson au Solfège :**
Solfège à une ou plusieurs voix pouvant servir à l'initiation au chant choral :
1er Volume 2,50
2e Volume 3,40
VILLATTE (J.) : **Solfège à 2 voix** .... (T.F. à M.F.) 3,00

SOLFEGE CHORAL AVEC PAROLES

VILLATTE (J.) : **Livre à chanter pour la jeunesse** (nouvelle édition 1963). Progressif 6,00
723 chants ou exercices avec paroles.
— **Livre à chanter pour la jeunesse** (1re partie) 303 chants ou exercices avec paroles .. 2,30

MUSIQUE CHORALE (RECUEILS DIVERS)

	sans ac.	av. acct
*ABSIL (J.) : **L'Album à colorier,** cantate pour 2 voix d'enfants	2,50	10,20
* — **Le Cirque volant,** cantate p. 2 v. enfants	3,00	
* — **Chansons plaisantes** (2 voix enfants)		
1er Recueil. 9 chansons d'après le folklore roumain	3,00	8,80
2e Recueil. 9 Chansons d'après le folklore français et autres	4,00	9,00
5 Chansons de Paul Fort à 2 v. égales	1,80	7,60
— **Colindas,** Chants de Noël tirés du folklore roumain (3 voix a cappella) ..	3,40	
DANDELOT (G.) : **Six chœurs** pour voix de femmes ou d'enfants a cappela	4,00	
PLE (S.) : **Chants d'hier et d'aujourd'hui,** 10 chœurs pour voix mixtes	4,00	
— **La Petite Chanterie,** 12 chœurs pour voix égales	3,00	

sans acct

VILLATTE (J.) : **Anthologie chorale** (à 2 et 3 voix mixtes)
— 1er Recueil. Ecole française et franco-flamande (12e et 16e s.) 3,40
— 2e Recueil. Ecole française(17^e-19e s.) .. 3,40
— 3e Recueil. Ecole allemande (3 et 4 voix mixtes) 4,50
— **Canons et chœurs:**
1er Recueil. Anthologie du canon (F. à M.F.) 6,00
2e Recueil. 225 Canons .... (F.à D.) 5,00
— **Jeunes Voix** (Folklore) ...... (F. à M.F.) 6,00
138 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales)
— **Noëls pour les Jeunes.** 122 Noëls français et étrangers à 1, 2 ou 3 voix égales 4,80
— **Pour les chorales de jeunes,** chœurs à 4 voix mixtes (F. à M.F.) Partition 3,80
Parties de voix séparées, chaque 0,60
— **Recueil à 3 voix :** 170 chœurs (ou petits chœurs) à 3 voix égales .. (F. à M.F.) 5,40
— **Variétés,** 550 textes musicaux à une ou plusieurs voix .... (F. à M.F.) 7,30

* Les ouvrages précédés d'un astérisque existent avec accompagnement d'orchestre.

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES
12, Avenue Sœur-Rosalie - Paris-13^e
C.C.P. PARIS 1360-14

CHŒURS A CAPPELLA

BRAHMS (J) *Cygne au fil de l'eau* (Valse en la bémol) adaptation chorale d'Yves Brodin, paroles de Jean-Lançois - 4 voix mixtes. 0,60 F.

LADMIRAULT (P.) *Le Charbonnier* (Bretagne) 4 v. m. .... 0,60 F.
Je me levay par un matin, 4 v. m. .... 0,60 F.
La Poule blanche (Bretagne), 4 v. m. .... 0,60 F.
Fugue sur la Vigne au Vin, 4 v. m. .... 1,50 F

LIEBARD (L). *Varvindar Friska* (Le murmure du vent) (Suède), 4. v. m. .... 0,60 F.
Le Village détruit (Russie), 6 v. m. .... 0,60 F
La fille de la meunière (Portugal), 4 v. m. .... 0,60 F.
Un Dieu des ondes (Allemag.), 4 v. m. et 3 v. ég. 0,60 F.
Les monts retentissent (Moravie), 4 v. m. .... 0,60 F.

PASSANI (E.) *La Trinité des Rois* (Franche-C.), 4 v. m. et soli. 1,00 F.
Le Nid de la Caille (Limousin), 4 v. m. et soli .... 1,00 F.
Les Beignets du Mardi Gras (Alsace), soli et 4 v. m. .. 1,00 F.
Catherinette (Alsace), 4 v. m. et soli .... 0,60 F.
Ce que je veux (Roumanie), 4 v. m. et ténor solo .. 0,60 F.
Ronde des filles du Chat (Lettonie), 4 v. m. ...... 1,00 F.

PAUBON (P.) *A la fontaine Bellerie* (Ronsard), 4 v. m. .... 1,00 F.
Babillarde Aronde (Baïf) .. 1,00 F.
Je file ma quenouille (XVe S.), 4 v. m. .... 1,00 F.

RECUEILS DE CHANTS à plusieurs voix

BELGODERE (V.) *Je chante et m'enchante,* 50 chants scolaires à 1 et 2 voix .... 4,20 F.

GAMBAU (V.) *Chansons de Nel et Jan,* 12 chansons populaires hollandaises harmonisées p. 3 voix égales - Versions prosodiques françaises de Guillot de Saix .... 4,20 F.

GILLOT (M.-O.) *Chantons en gris et rose,* 11 chansons chorale sur des poésies de Maurice Carême 2, 3, 4 v. égales. 3,30 F.

PERISSAS (M.) *Luron, Lurette,* 50 chansons du 18e S. harmonisées pr 2 et 3 voix égales (1 recueil) .... 3,60 F.

PINCHARD (M.) *Au Joly Jeu,* 13 chants populaires français et 2 negro-spirituals, 3 v. m. .. 3,00 F.
Chanson vole, 10 chansons populaires pour 2 et 3 v. mixtes .... 3,30 F.

PITTION (C) et POGARIELOFF (N.)
Chœurs Populaires Russes (Premier recueil).
Douze chœurs avec adaptations prosodiques françaises et textes originaux russes, Harmonisations traditionnelles - (v. égal.). 4,50 F.

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : OPEra 45-74** **Disques. Electrophones : OPEra 09-78**

Bureau des concerts : OPEra 62-19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R.)	Grammaire musicale.
Berthod (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Delabre (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
Delamorinière (H.) et Musson (A.)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y.)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
—	» Réalisations.
Durand (J.)	Eléments d'harmonie.
Favre (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
Gabeaud (A.)	Guide pratique d'analyse musicale en 2 volumes.
Margat (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Ravize (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).
Renauld (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
Schlosser (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1961).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

Favre (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

Cocheux (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons).
Gey (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.).
Milhaud (D.)	A propos de bottes (Conte musical).
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
Pivo (P.)	La fôret qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
Schlosser (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

Canteloube (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
Favre (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx E
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
Pascal (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
Schmitt (Fl.)	De vive voix op. 131 n° 1 Roi et Dame de carreau n° 2 Vetyver n° 3 Pastourettes n° 4 Enserrée dans le port n° 5 La tour d'amour	3 Vx E

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

Musson (A.)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :
1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Contact Impressions - Paris Dépôt Légal 1er trim. 1964 Directeur-Gérant : A. MUSSON.

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès

Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVII[e] Siecle : Classes de 6[e] et 5[e], Cours complémentaire 2[e] année, E.P.S. 1re année.
2[e] Tome : Du XVII[e] siècle à Beethoven : Classe de 4[e], 2[e] année E.P.S.
3[e] Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3[e], E.P.S. 3[e] année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6[e] et 5[e], Cours complémentaire 2[e] année E.P.S., 1re année.
2[e] Livre : Classe de 4[e], E.P.S., 2[e] année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3[e] Livre : Classe de 3[e], E.P.S., 3[e] année.

POUR CHANTER, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6[e] et 5[e], Cours complémentaire 2[e] année E.P.S., 1re année.
2[e] Livre : Classes de 4[e] et 3[e], E.P.S., 2[e] année.
3[e] Livre : Classes de 2[e] et 1re, E.P.S., 3[e] année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré

En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest

Solfège pour la Classe de 8[e] et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE

de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest

1er et 2[e] Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes

(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière

en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé, 20 chants du XV[e] au XVIII[e] siècles.
R. DELFAU. - Jeune France, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - Chants choisis, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVI[e] siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux. à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE

(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2[e] cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE, 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVII[e], XVIII[e], XIX[e] siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVI[e], recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 1er trim. 1964 — Directeur-Gérant : A. MUSSON